Deutsche Shakespeare... im XVIII. jahrhundert und im ...

Marie Joachimi-Dege

HARVARD
COLLEGE
LIBRARY

FROM THE
Subscription Fund
BEGUN IN 1858

HARVARD
COLLEGE
LIBRARY

FROM THE
Subscription Fund
BEGUN IN 1858

Digitized by Google

Digitized by Google

Untersuchungen
zur
neueren
Sprach- und Literaturgeschichte.

Herausgegeben
von
Professor Dr. **Oskar F. Walzel.**

Zwölftes Heft

Dr. Marie Joachimi-Dege:

Deutsche Shakespeare-Probleme
im 18. Jahrhundert und im Zeitalter der Romantik.

LEIPZIG
H. HAESSEL VERLAG
1907.

Deutsche Shakespeare-Probleme

im XVIII. Jahrhundert

und im Zeitalter der Romantik

von

Dr. Marie Joachimi-Dege.

LEIPZIG
H. HAESSEL VERLAG
1907.

12446.67
b

Subscription fund
(129

Meiner Mutter

Vorwort.

Dieses Buch will in knappem Rahmen die praktische und theoretische Bedeutung Shakespeares für die deutsche Nationalliteratur skizzieren; es will nicht eine nach allen Richtungen hin genaue und erschöpfende Aufzeichnung aller Einflüsse Shakespeares auf die einzelnen Werke der deutschen Dichter, Denker und Schriftsteller geben. Es betrachtet die deutsche Shakespeareliteratur überhaupt nicht an sich, sondern nur als ein Glied in der Entwicklungsgeschichte des deutschen Geisteslebens, soweit sich dieses als deutsche Literatur verkörpert. Es möchte zeigen, wie erst in und durch Shakespeare der deutsche Geist sich selbst in seiner germanischen Eigentümlichkeit, Größe und Tiefe verstehen lernt, und wie dadurch endlich der Faktor gegeben ist, der zu einer deutschen National- und Renaissanceliteratur gefehlt hatte. Es behandelt den Kampf um die Nationalliteratur im 18. Jahrhundert, der in Shakespeare seinen Mittelpunkt hat, und führt aus, daß im Beginn des 19. Jahrhunderts die Romantiker — teils im Verein mit, teils in Opposition zu Schiller und Goethe — alle umstrittenen Probleme vom Standpunkt einer eigenen Ästhetik lösen und unter dem Banner des nun voll erschlossenen Shakespeare den Begriff und das Programm einer Nationalliteratur entwickeln, wie sie im wesentlichen auch heute noch gelten.

Meinem Lehrer, Herrn Professor Dr. Oskar F. Walzel, dessen Anregung und Führung das Buch sein Entstehen und seinen Abschluß verdankt, und der durch sein freundliches Eingehen auch auf persönliche Fragestellung und durch seine weitgehende Duldung rein subjektiver Interessen die wissenschaftliche Arbeit zur Freude machte, spreche ich mit dem Gefühl aufrichtiger Ergebenheit meinen herzlichsten Dank aus.

Berlin, im Juni 1907.

Marie Joachimi-Dege.

Inhalt.

Seite

Überblick 1

Shakespeare im XVIII. Jahrhundert.

Die erste Periode: 6
I. Die Zeit der Polemik und Apologie 6
II. Der junge Lessing in seinem Verhältnis zu Shakespeare 19
Die Übergangszeit zur II. Periode 29
Die zweite Periode: 41
I. Lessings produktive Kritik und Wielands Übersetzung 41
II. Die Einbürgerung Shakespeares auf der Bühne durch Schröder 71
Die dritte Periode: Shakespeare in der Sturm- und Drangzeit 99

Shakespeare vom Standpunkt der romantischen Ästhetik.

Wesen und Programm der romantischen Shakespeare-Literatur 131
Die ästhetischen Fragen der Shakespeare-Literatur des XVIII. Jahrhunderts in romantischer Lösung . 141
Vorbetrachtung 141
Gegen die Korrekten 145
Gegen den Sturm und Drang 158
Gegen die Klassiker 182

Überblick.

Shakespeare und Sophokles sind die beiden Säulen, die den Eingang zu unserer zweiten großen Literaturepoche tragen. Beide wurden um die Mitte des 18. Jahrhunderts eigentlich neu entdeckt. Shakespeare war bis dahin unter dem Schutt der Haupt- und Staatsaktionen begraben gewesen, während Sophokles in Banden enggeschnürter französischer Kunstprinzipien gelitten hatte. Jetzt werden sie in ihrer ursprünglichen Schönheit von neuen, begeisterten Augen gesehen und haben seit dieser Zeit auf die deutsche Literatur einen unberechenbar großen Einfluß ausgeübt, der noch bei weitem nicht erschöpft ist, und in Shakespeares Fall nach menschlicher Berechnung wohl kaum zu erschöpfen ist. — Mit dieser gleichzeitigen Wiederentdeckung der freien Formenschönheit der Antike in Sophokles und des Reichtums und der Tiefe des germanischen Geisteslebens in Shakespeare waren die Vorbedingungen zu einer nationalen Renaissance, wie sie Italien, Frankreich, Spanien, England schon vor Jahrhunderten erlebt hatten, auch für Deutschland gegeben.

Zurückblickend sehen wir heute ganz klar, daß Shakespeare das Schicksal war, zu dem des Herzens Zug die deutsche Seele trieb, die unter dem Druck sozialen und politischen Elends und theologischer Gewissensskrupel fast erstickt war, und die jetzt unter günstigeren Sternen zu neuer Lebens- und Schönheitsfreude und zu neuer Tatkraft erwachte. Denn das

Erwachen der Seele bedeutet zunächst: Wunsch nach Freiheit; und in Shakespeare tritt die verkörperte Freiheit des künstlerisch schaffenden Geistes dem neu erwachenden deutschen Geiste entgegen. — Seine höhere Gebundenheit, den gewollten Rhythmus der Kunst in ihm zu entdecken, war naturgemäß einer späteren Entwicklung vorbehalten. Das ist die Aufgabe, die zuerst die Frühromantiker sich gestellt und gelöst haben. Im 18. Jahrhundert hatte man genug zu tun, den Blick allmählich an „den Koloß" und seine Bedeutung zu gewöhnen und dann sich seiner Größe und Schönheit zu freuen.

Das 18. Jahrhundert.

In der Shakespeareliteratur des 18. Jahrhunderts lassen sich drei Phasen unterscheiden:

I. Die Zeit der Polemik und Apologie; die Zeit der eigentlichen Shakespeare*frage.*

II. Die Zeit des ernsthaften Studiums; der ersten Shakespeareübersetzung; der Bearbeitungen; vor allem der ästhetischen Kritik und der daraus folgenden unbestrittenen Anerkennung des Meisters.

III. Die Zeit der glühenden Shakespeareverehrung und der begeisterten Nachahmung; der Anfang des historischen Verständnisses.

I. *Die Zeit der Polemik und Apologie.* Das ist die Zeit bis zum 17. Literaturbriefe Lessings. Sie beginnt im eigentlichen Sinne mit der Übersetzung des „Julius Cäsar" von Kaspar von Borck; sie ist angefüllt mit den Gottschedschen Angriffen und deren zum Teil sehr matten Zurückweisungen. Gottsched mit seinen „Regeln" ist der allmächtige Gegner Shakespeares. Alles, was für und wider Shakespeare gesagt wird,

steht mehr oder weniger im Banne dieser Autorität und ist deshalb unklar in der Logik und den Resultaten, bis die Aufsätze in den „Neuen Erweiterungen" und Nicolais Artikel in der „Bibliothek" kommen, in denen die Allmacht der „Regeln" (und damit Gottscheds Autorität) stark in Zweifel gezogen und die Shakespearefrage mit der nationalen Bühnenfrage verkettet wird. Dieses leitet über

II. zur Phase der Shakespeare*kritik und -Anerkennung*, in der Shakespeare allmählich zur unerschütterlichen *Grundlage für eine nationale Literatur und Bühne* wird. Hier steht Lessing im Eingange und Mittelpunkt. Seine Ausführungen über das Wesen des Dramas werden für Shakespeares Schicksal in Deutschland entscheidend. Neben Lessing wirken in seinem Geiste Mendelssohn und Nicolai; auf selbstständige Weise Wieland und Schröder; auch Weiße, Eschenburg und andere kleinere Geister gehören hierher.

III. Gerstenberg und Herder gehören schon der dritten Phase an, in der Shakespeare als „Gott" der Stürmer und Dränger eine wilde Gemeinde junger Genies um sich sammelt, in der er als göttlicher Spender den jungen Goethe zum Götz und die anderen je nach den ihnen zugemessenen Gaben zu mehr oder minder eigenartigen Schöpfungen begeistert.

In jeder von diesen Perioden wird eine besondere Richtung der Shakespeareliteratur geschaffen. Jede bereichert sich an der vorhergehenden Epoche, bietet aber doch eine ganz neue Erscheinung dar und trägt die Keime zu neuen Problemen für neue Zeiten in sich.

Alle diese Richtungen und Tendenzen vereinigt, umgreift und verarbeitet dann *die Romantik*. Sie stellt gewissermaßen den See dar, in den die Ströme hineinmünden, in dem sie geläutert werden, und aus dem sie

kräftig und selbstständig wieder hervortreten, um wieder getrennt voneinander ihre Arbeit zu verrichten.

Das 19. Jahrhundert.

In der Shakespeareliteratur des 19. Jahrhunderts haben wir, dank der Romantik, eine Shakespeareforschung auf bewußt-geschichtlicher und deshalb höherer Grundlage als im 18. Jahrhundert. Was Lessing, Wieland, Schröder erstrebten, die Einbürgerung Shakespeares auf der deutschen Bühne und in der Literatur, wird durch die Romantiker erreicht. Die ästhetische Shakespearekritik, die Übersetzungen und Aufführungen, wie sie das 18. Jahrhundert angeregt hatte, erhalten im wesentlichen im romantischen Zeitalter ihre Vollendung. Dagegen wächst die Shakespearephilologie, die Wort- und Detailforschung, erst in der Romantik empor, und bietet auch noch dem 20. Jahrhundert ein unermeßliches Arbeitsgebiet dar. — Der noch aus der ersten Periode der Shakespeareliteratur des 18. Jahrhunderts stammende Streit um die Bedeutung und Größe Shakespeares, seinen positiven Wert und Unwert, lebt im 19. Jahrhundert noch einmal auf als Protest und Reaktion gegen eine einseitige Shakespearomanie, sinkt aber dann zur literarischen Klopffechterei herab und hat sich schließlich in Lagern und Köpfen, wo immer nur Platz für ein höchstes Gut ist, und wo deshalb alle anderen Güter über Bord müssen, zu dem widersinnigen Rufe: hie Shakespeare — hie Goethe verdichtet. Auch in der Shakespeare*nachahmung* steht das 19. Jahrhundert infolge wissenschaftlicher und künstlerischer *Erkenntnis* auf bewußter und deshalb höherer Grundlage, als das 18. Jahrhundert. Sind auch keine gewaltigeren Werke als der Götz oder die Räuber unter Shakespeares Geistessonne emporgeschossen, so

ist doch die Masse der Sturm- und Drangprodukte, die unter Shakespeares Flagge segelten, weit von dem entfernt, was H. v. Kleist, Hebbel und Otto Ludwig uns gaben — vielleicht auch von dem, was uns letzthin das naturalistische und neuromantische Drama geschenkt haben. Doch darf man dabei allerdings nicht vergessen, daß — mit Ausnahme von Otto Ludwig — Shakespeares Einfluß auf den Dramatiker des 19. Jahrhunderts nie ein so ungeteilter hat sein können, wie im 18. Jahrhundert auf die Stürmer und Dränger. Diesen war Shakespeare eben der große Befreier der *deutschen* Muse; als solchem jubelte man ihm zu in maßloser Begeisterung. Die Begeisterung ist im 19. Jahrhundert älter und maßvoller geworden. Sie hat sich zu wissenschaftlichen Taten konsolidiert. Die Shakespeare-Gesellschaft und das Shakespeare-Jahrbuch sind der organisierte Ausdruck dieser neuen, gehaltvollen, arbeitsfrohen Begeisterung.

Wir haben also auf der ganzen Linie eine aufsteigende Bewegung. Ob auch in der Liebe des Publikums zu Shakespeare? Die Antwort — ob ja oder nein — hängt davon ab, wie man die vox populi bewertet: ob man in einem öffentlichen Allgemeininteresse für einen Verfasser bei großem Widerstreit der Meinungen oder in seiner unbestrittenen, stillschweigenden Anerkennung die tiefere Bedeutung seines Einflusses finden will. Für das Publikum des 18. Jahrhunderts war Shakespeare — was? — Gott? Teufel? ein unbegreifliches Genie? ein wilder Barbar? — Jedenfalls eine *Macht*, die auch die Massen innerlich bewegte und erregte. Im 19. Jahrhundert wurde er zum „deutschen Klassiker": Man weiß, was das für ‚das Publikum' bedeutet.

Die erste Periode:

Die Zeit der Polemik und Apologie.

Seit dem Ausgange des Mittelalters krankt die deutsche Literatur an einem inneren Zwiespalt: an der Unmöglichkeit, das, was ihre eigentümlich-volksmäßige Dichtung ist, mit dem in Einklang zu setzen, was ihr in der neuentdeckten griechisch-klassischen Poesie und Kunst als Ideal aller Kunst und Literatur erschienen ist. Alle Versuche, diesen Zwiespalt zu überwinden, auch der von Opitz, scheitern und machen den Gegensatz nur noch deutlicher. Deutschland hatte das klassische Ideal mit den Augen und den Sinnen eines lernbegierigen Schülers ergriffen und versuchte es zu bewältigen, nicht, indem es seine Sänger und Volksdichter sich daran berauschen und entzücken ließ, sondern indem es dasselbe in die Hände der Gelehrten legte, die es untersuchen, verstandesmäßig fassen, wiederkäuen und nachahmen wollten. Was in der Dichtung der anderen Nationen ein Born der Lebensfreude, der Freiheit, des Selbstgefühls und des stolzen Mutes wird, wird so der deutschen Literatur zu einem ernsten, feierlichen, wissenschaftlichen Gewissen, vor dem das nationale Selbstgefühl und das poetische kindliche Selbstvertrauen des Volkes zurückschreckt oder sich in ein Ohn-

machtsgefühl verwandelt. Die Gelehrten aber mit ihrer engen Gründlichkeit scheitern an der Größe der mit der Erbschaft der vergangenen Kultur übernommenen Pflicht. Sie suchen ängstlich nach Anleitung und Beispielen, um die Fülle der Gesichte, die ihnen auf einmal von Hellas und Rom erscheinen, in brauchbare Formen zu bannen, und sie finden diese schließlich in der Theorie und Praxis der Franzosen. So werden die Franzosen anstatt der Griechen das ästhetische Gewissen Deutschlands: ein verständlicheres, eindeutigeres, aber auch ein engeres, dogmatischeres und dem deutschen Wesen fremderes Gewissen als das griechische!

Ihm beugen sich alle jene Kreise, die auf Form und Grazie und literarisches Verständnis Wert legen. Der Geschmack des eigentlichen Volkes aber, das instinktiv sich selbst in der Poesie sucht, findet und darstellen will, kann mit diesem ästhetisierenden Formalismus noch weniger anfangen als mit der reinen Antike und verharrt — von den Bildung und Kultur tragenden Kreisen abgesondert — in seiner mittelalterlichen Roheit und Geschmacklosigkeit und bringt diese auch in seiner Poesie zum Ausdruck.

Am Anfang des 18. Jahrhunderts hat dieser Gegensatz endlich den Höhepunkt erreicht: Das Volk hat eine Bühnenliteratur entwickelt, die nur noch seinen Instinkten und der rohen Schaulust dient; und in Opposition dagegen ist in Gottsched ein französisch denkender Sittenrichter von einer Schärfe und Tatkraft erstanden, wie ihn Deutschland noch nicht gesehen. In dieser extremen Vertretung wird die Unhaltbarkeit und Unwürdigkeit beider Seiten, der volksmäßigen und der literarischen, klar; und damit ist die Vorbedingung für Reaktion und Reformation gegeben: für eine Reaktion gegen das hohle, undeutsche Wesen der Gottsched-

schen Poesie und Theorie und für eine Reformation der deutschen Volksliteratur. — Zunächst tritt nur die Opposition gegen Gottsched literarisch klar zutage; aber jeder Sieg dieser Opposition befreit Kräfte, die direkt oder indirekt, früher oder später, der Schöpfung einer volkstümlich-deutschen National- und Renaissanceliteratur zugute kommen.

Diese Entwicklung der deutschen Literatur ist von Anfang an aufs engste mit der allmählichen Einführung Shakespeares in Deutschland verknüpft; mehr noch: sie ist von ihr bedingt. Wie die meisten großen Umwälzungen in der Geistesgeschichte, so beginnt auch diese mit den unscheinbarsten Anfängen.

Shakespeare ist im Anfange des 18. Jahrhunderts ganz unbekannt. 1682 hatte ihn Morhof allerdings genannt, doch ganz beiläufig, zusammen mit Fletcher und Beaumont[1]).

1708 erzählt dann Berthold Feind aus zweiter Hand, „daß etliche, wenn sie des renommierten englischen Tragici Shakespeare Trauerspiele verlesen hören, oft lautes Halses an zu schreien gefangen und häufige Tränen vergossen“[2]).

1715 faßt Menkens „Compendiöses Gelehrten-Lexikon“ die gesamte Shakespearewissenschaft unter folgender Notiz zusammen: „Shakespeare (William), ein englischer Dramaticus, geboren zu Stratford 1564, ward schlecht aufgezogen und verstand kein Latein, jedoch brachte es in der Poesie sehr hoch. Er hatte ein schertz-

[1]) „Unterricht von der Teutschen Sprache etc.“ IV, 229.
[2]) „Gedanken von der Opera“ 109.

hafftes Gemüthe, konnte aber auch sehr ernsthaft sein und excellierte in Tragödien. Er hatte viel sinnreiche und subtile Streitigkeiten mit Ben Jonson, wiewohl keiner von Beyden viel damit gewann. Er starb zu Stratford 1616, 23. April im 53. Jahre. Seine Schau- und Trauerspiele, deren er sehr viel geschrieben, sind in IV Teilen 1709 in London zusammen gedruckt und werden sehr hoch gehalten." Diese Notiz wird 1733 in die Jöchersche Ausgabe des Lexikons übernommen. Sie geht 1743 mit ganz bescheidenen Zusätzen[1]) in Zedlers Universallexikon über; wird 1751 in den Neudruck des Jöcherschen Gelehrtenlexikons wieder aufgenommen, und Gottsched weiß noch 1760 in seinem „Wörterbuch der schönen Künste" nichts anderes zu erzählen.

1726 erwähnte Richey (Hamburger) das erste Stück (die lustigen Weiber) unter Shakespeares Namen.

1732 macht Benthems „Engländischer Kirchen- und Schulenstaat" auf die starke Bühnenwirkung der Dramen aufmerksam: sie könnten einen Heraklitum zum Lachen und einen Demokrit zum Weinen bringen.

Bis zu dieser Zeit also kommt Shakespeares Name nur in untergeordneter Bedeutung vor. Erst 1740 wird er in würdigere Verbindung gebracht.

Dies geschieht durch Bodmer, der in seiner Abhandlung vom Wunderbaren in der Poesie meint, daß die Engländer in ihrem „Sasper"[2]) und anderen, Dichter gehabt hätten, an denen sie ihren Geschmack zu „höhern und feinern Ergetzen zu schärfen, eine Gelegenheit

[1]) Theobalds Shakespeareausgabe, Fuller Langbaines „Lives & Characters of the English Dramatick Poets", Elias Schlegels „Vergleichung" werden als Shakespeareliteratur hinzugefügt, sonst nichts.

[2]) Vgl. Karl Elze, Shakesp. Jahrb. 1, 337 ff.: Elze führt aus, daß es sich bei dem Namen Sasper nicht um Unkenntnis des korrekten Namens Shakespeare gehandelt habe, sondern um eine Verdeutschung.

gehabt hätten, der unsere Nation beinahe beraubet" sei. Im nächsten Jahre spricht er über die Darstellung des Wunderbaren bei Shakespeare und übersetzt eine Probe aus dem Sommernachtstraum.[1]) „Unter den Engelländern," sagt er, „hat Sasper den Ruhm, daß er in der Vorstellung solcher Geister und Phantasiewesen, deren Ursprung auf den Aberglauben und die Leichtgläubigkeit gegründet ist, etwas Besonderes gehabt habe, und sie pflegen sich von ihm auszudrücken, daß keinem andern vergönnt sei, den Fuß in den von ihm gezogenen Zauberkreis zu setzen[2])." Die Stelle ist interessant, weil sich Lessing dann mit dieser Frage des Wunderbaren bei Shakespeare beschäftigt hat, und weil sie über Goethe und Herder hinweg schon auf die Romantiker, zunächst auf Tiecks Abhandlung „Über das Wunderbare bei Shakespeare" (1796), weist, die sich bemüht, die *Formeln* dieses Zauberkreises aufzudecken.

Somit ist im Jahre 1741 Shakespeare für die Deutschen wenigstens ein Name, und die Träger des geistig-literarischen Fortschritts, die Schweizer, haben sich schon seiner für die Opposition gegen die Gottschedsche Geschmackstyrannei bedient. Da tritt der Gesandte v. Borck mit der ersten literarisch anerkennbaren Übersetzung eines Shakespeareschen Stückes hervor: *„Versuch einer gebundenen Übersetzung des Trauerspiels vom Tode des Julius Cäsar"*.

Der Erfolg ist — natürlich zunächst eine Rezension von Gottsched, der bis dahin Shakespeare noch nicht erwähnt hatte, obgleich ihm reichliche Gelegenheit dazu in seiner „Kritischen Dichtkunst" geboten war. Er hatte Shakespeare erst jetzt durch die Übersetzung

---

[1]) „Kritische Betrachtungen über die poetischen Gemälde" 170.
[2]) Ib. 593.

kennen gelernt. Er schreibt: „Die Übersetzungssucht ist so stark unter uns eingerissen, daß man ohne Unterschied Gutes und Böses in unsere Sprache bringt: gerade als ob alles, was ausländisch ist, schön und vortrefflich wäre, und als ob wir *nicht selbst schon bessere Sachen aus den eigenen Köpfen unserer Landsleute aufzuweisen hätten.* (Dies im Jahre 1741!) Die elendeste Haupt- und Staatsaktion unserer gemeinen Komödianten ist kaum so voll Schnitzer und Fehler wider die Regeln der Schaubühne und gesunden Vernunft, als dieses Stück Shakespeares ist. Der Herr Übersetzer also, wenn er, wie er drohet, noch mehr übersetzen will, beliebe sich unmaßgeblich bessere Urschriften zu wählen, womit er unsere Schaubühne bereichern will, ehe er sich diese Mühe gibt: sonst wird ihm Deutschland keinen größern Dank dafür wissen als unsern Komödianten, die uns auch eine Menge Stücke aufführen, die sie aus allen kleinen Geistern der Franzosen übersetzet, die von ihren eigenen Landsleuten ausgezischet und verworfen werden.“ [1]) — Wenn je, so macht uns Gottsched hier ungeduldig, wo er v. Borck, dessen Übersetzung noch gar nicht einmal ohne Verdienst war, und dessen guter Wille unsere Anerkennung in so reichem Maße hat, im Namen „Deutschlands“ in ein durchbohrendes Nichtsgefühl zurückschleudern will und dabei das ihm unbekannte Original verspottet.

Desto erfreulicher ist die nächste Folge der Übersetzung, die bekannte „Vergleichung“ von Elias Schlegel [2]). Stellt Schlegel auch im allgemeinen Gryphius über Shakespeare, so finden wir doch in der Vergleichung recht anerkennenswerte Urteile über den letzteren. Schlegel hatte zu dem Original gegriffen und gar man-

[1]) „Beiträge zur kritischen Historie der deutschen Sprache usw.“ Bd. 7, 516 f.

[2]) Ib. 540 ff.

ches Überraschende darin gefunden. So meint er: Charakteristik der Personen ist Hauptsache im englischen Drama. Shakespeares Helden sind zwar historisch, aber doch vom Dichter selber „gemacht". Also in unserer Sprache: Shakespeare kennt das Geheimnis, wie man historische Helden treu und doch künstlerisch frei gestaltet. Die *Sprache* Shakespeares findet er edel und verwegen, doch — es ist, als sei plötzlich Professor Gottsched sichtbar geworden — auch schwülstig und zu voll von Gleichnissen. In der Darstellung der Gemütsbewegung läßt Shakespeare, meint Schlegel, hinter jeglichem Affekte einen Raum, was ihn vorteilhaft von Gryphius unterscheidet, der alles zu Gemütsbewegung macht und so ins Übertriebene und Lächerliche fällt. Schließlich verraten Shakespeares Sittensprüche eine tiefere Menschenkenntnis als die des Gryphius. — Daß neben diesen Anerkennungen Tadel im Sinne Gottscheds den Hauptteil der Vergleichung ausmacht, ist selbstverständlich, da Schlegel gewissermaßen im Dienste Gottscheds schrieb. Das Auffallende ist in dieser Zeit das Lob und nicht der Tadel: Shakespeare ist unregelmäßig, hat keine Einheiten. Er mischt unpassenderweise das Komische und das Pathetische. Er hat keine Ahnung von dem wahren Zweck der Tragödie, die doch nur *edle* Regungen und Leidenschaften erzeugen soll. Man denke: Er läßt einen Brutus von einer Lampe, einem Kalender und — oh horror! — von einem Schafpelz sprechen. Marc Antons Gleichnisse an der Leiche des Cäsar sind ganz verfehlt und übertrieben, usw. Am Schluß meint Schlegel, daß er wohl alle Schönheiten, aber natürlich lange nicht alle Fehler des Dichters angeführt habe, da dies kaum der Platz dazu sei. Wir können hinzusetzen, daß es ihm wohl auch an Lust dazu gefehlt hat, denn der Mensch Elias Schlegel hatte

augenscheinlich in Shakespeare einen Kunstgenuß gefunden, den der Gottschedianer gleichen Namens nicht ganz zu rechtfertigen imstande war[1]). Schlegel ist später immer tiefer in Shakespeare eingedrungen und hat sein Verständnis durch gründliche Sachkenntnis vertieft, wie wir aus seinen späteren Schriften sehen.

Von Gottsched aber war eine Kenntnisnahme der eigentlichen Sachlage nicht zu erwarten.

1742 polemisiert er gegen den „Spectator", der behauptet hatte, daß ein einziges Stück von Shakespeare, in dem nicht eine einzige Regel der Schaubühne beobachtet sei, ihm lieber wäre als irgend eine Geburt der neueren Kunstrichter, in denen keine von allen Regeln verletzt sei. Gottscheds Antwort darauf ist natürlich gepfeffert. Es fallen Ausdrücke über Shakespeare wie: unordentlich, unvernünftig, niederträchtig, ekelhaft, denn — so begründet Gottsched seine Schmähungen — im Julius Cäsar wirft der Dichter „alles untereinander. Bald kommen ... Handwerker und Pöbel, die wohl gar mit *Schurken* und *Schlüngeln* um sich schmeißen, bald kommen wiederum die größten römischen Helden!" Daß der für die tragédie classique schwärmende Gottsched eine derartig gemischte Gesellschaft allerdings „nicht ohne Ekel" sehen konnte, wer will es bezweifeln? Und da nun gar die Einheiten gar nicht beobachtet und sogar wider alle „gesunde Vernunft" Gespenster auftraten, wer wird es da einem Gottsched verdenken, wenn er seine Zeit mit der Lektüre eines solchen Pfuschers nie vergeudet hat. Konsequent bis zu seinem Tode hat er diese Antipathie gegen Shake-

---

[1]) Siehe A. W. Schlegels Urteil über die Vergleichung: Dram. Vorl. II, Bd. 3, 382.

speare gewahrt und ihr fast jedes Jahr wenigstens einmal Ausdruck gegeben. 1747 kommt er z. B. zu folgendem Schluß: Seit 150 Jahren haben die Engländer Shakespeare bewundert, folglich hat weder die englische Sprache, noch die Einsicht der Engländer in die Regeln der freien Künste seit 150 Jahren einigen merklichen Zuwachs erhalten. Oder 1753 betet er den Franzosen nach, daß Shakespeare ein großer Mann gewesen sei, den man hätte ins Tollhaus bringen müssen; 1755 druckt er mit sichtlichem Behagen Johnsons Einleitung zu Frau Lennox' „Shakespeare illustrated" ab, ein Werk, das Shakespeares „Fehler" verbessern sollte. —

Die Apologie gegen die Angriffe aus dem Gottschedschen Lager ist meist recht schwach. Die Allmacht der durch französische Theorie und Praxis geweihten Regeln zu bezweifeln, dazu gehörte damals in Deutschland mehr Geist und Mut, als die Apologeten besaßen. Sie entschuldigen Shakespeare vor der mächtigen Autorität, aber sie rechtfertigen ihn nicht, noch weniger greifen sie diese selbst an. So heißt es im Jahre 1744 (Neuer Büchersaal, Heft 8): „Wimmelt Shakespeare oft von Fehlern? Das ist nur gar zu wahr, und wer kann „das ändern?" Er war ein niedriger und ganz und gar ungelehrter Komödiant." Aber in der gleichen Abhandlung heißt es auch: „Diesen Schriftsteller nach aller seiner Vollkommenheit zu empfinden, das steht nur den wenigen erhabenen Geistern unter den Engländern an; ihn aber tadeln, das ist noch schwerer!" — Was man lobt, lobt man im Anschluß an die englische Meinung; was man tadelt, tadelt man in Ansehen des deutsch-französischen Standpunkts. — Im gleichen Jahre, in der gleichen Zeitschrift, findet sich noch eine sehr nette Bemerkung, die Blick für Shakespeares Eigentümlichkeit verrät; in dieser heißt es, daß die Franzosen Shake-

speares Feuer nicht verstehen *könnten*, weil sich ihre *Sprache* nicht zur Übersetzung des Shakespeare eigne[1]).

Auch Elias Schlegel wagt damals von Dänemark aus ein offenes Wort, das den Kern der Sache trifft. Er sagt, kein Theater sei schlecht und barbarisch, weil es nicht nach dem Muster des französischen eingerichtet sei.

Aber erst 1753 tritt dem Gottschedschen Tadel ein selbstbewußter Verteidiger entgegen in einem anonymen Mitarbeiter der „Neuen Erweiterungen der Erkenntnis und des Vergnügens“[2]). Seine Abhandlung erinnert uns schon an die Lessingsche Epoche. Schon von ihm wird Shakespeare *den Griechen an Geschmack gleichgestellt*. Er wagt zu bedenken, ob es nicht vielleicht ein Vorteil gewesen sei, daß Shakespeare die Alten (und damit die Regeln der Schaubühne) nicht gekannt habe, da diese Kenntnis vielleicht „seinem *liebenswürdigen Ungestüm* und der *Schönheit* seiner Ausschweifung“ Schranken gesetzt hätte. Hier schon die Frage, ob Shakespeare wirklich ein vollständiger *Natur*-poet gewesen sei: eine Frage, die grenzenlose Begriffsverwirrung angerichtet hat, die im Sturm und Drang (durch Rousseau verschärft) eine wahre Revolution in der Literatur hervorrufen sollte, deren Lösung noch die Romantiker lange Abhandlungen widmen mußten, obwohl sie eigentlich Lessing schon in den Literaturbriefen in der Hauptsache beantwortet hatte, wenn er von Shakespeare als einem Genie sprach, das alles der Natur

---

[1]) A. W. Schlegel führt den Gedanken aus: Dram. Vorl. III, 21. Derselbe Gedanke wird übrigens auch im XVIII. Jahrhundert noch des öfteren ausgesprochen; so auch von Hartmann in einem Briefe an Bodmer, 7. Juli 1765. (Briefe berühmter und edler Deutschen an Bodmer. Hsg. von Stäudlin.)

[2]) Ob Ast, der wunderliche Erzieher Ludw. Schröders, der Verfasser des Artikels ist, wie Litzmann annehmen möchte (Ludw. Schröder I, 76, Anm.), wage ich nicht zu entscheiden.

zu danken *scheint* und doch vor den *schwierigsten* Vollkommenheiten der *Kunst* nicht zurückschreckt. Der hier erwähnte Artikel steht auf dem Standpunkt des Sturmes und Dranges, der Shakespearenaturalisten, wenn man so sagen darf: „Shakespeare," heißt es darin, „entfernt von erlernter Kunst, folgte der Natur, denn diese sprach mehr *durch ihn*, als er nach ihr." Er war „eine reiche Zeugung der Natur", „eine majestätisch-göttliche Baukunst". Auch das Problem der Vermischung von Komik und Tragik wird schon aufgeworfen und wesentlich zugunsten Shakespeares entschieden. Man findet, daß bei Shakespeare die Komik und Tragik gleichermaßen vortrefflich ist. Shakespeares *Charaktere* werden „Meisterstücke" genannt; Falstaff (bei dem allerdings bedauert wird, daß so viel Verstand und Witz an einen Heuchler und Lügner vergeudet sei), Parolles, der dem besten aus Plautus zur Seite gestellt wird, Petruchio, Beatrice und Benedikt, Rosalinde, Thersites, Shylock werden angeführt. Shakespeares *Sprache* sei „natürlich". Zum Schluß bemerkt aber auch dieser Verfasser, daß es „töricht" sein würde, Shakespeare „von allen Fehlern frei zu sprechen"; freilich sei Shakespeare fehlerhaft, wenn man ihn nach den Gesetzen des Aristoteles beurteilen wollte, doch dies „würde hart sein", da ja Shakespeare dieselben gar nicht gekannt habe. Lessing indessen hat später auch mit dem Aristoteles in der Hand Shakespeare nicht „fehlerhaft" gefunden; und das ist auch gut, denn mit einer petitio ignorantiae ist in Shakespeares Fall kaum durchzudringen, da Shakespeare die Regeln des Aristoteles (in englischer Modelung) ziemlich sicher gekannt hat, und da er sich erlaubte, Shakespearesche Dramen zu schreiben, trotz einer ganzen Reihe von Kunstrichtern, die ihm unter Aristoteles geweihter

Autorität eine bessere Art Gottschedscher Prinzipien mit mehr als Gottschedschem Geist vortrugen und ihm die Fahne der Drei-Einheits-Vernünftigkeit usw. ins Gesicht schwangen [1]).

[1]) Sidney: Apologie for Poetrie (1595); Arbers Reprints 1898, S. 63ff: „For it [Gorboduck] is faulty both in place and time, the two necessary companions of all corporal actions. For where the stage should alwaies represent but one place and the uttermost time presupposed in it, should be, both by *Aristotles precept and common reason*, but one day: there is both many dayes, et many places, inartificially imagined. But if it be so in Gorboduck, how much more in all the rest? where you shal have Asia of the one side, and Affrick of the other... Now ye shal have three Ladies, walke to gather flowers, and then we must beleeve the stage to be a Garden. By and by, we heare newes of shipwracke in the same place, and then we are to blame, if we accept it not for a Rock ... Now, of time, they are much more liberall, for ordinary it is that two young Princes fall in love. After many traverces, she is got with childe, delivered of a faire boy, he is lost, groweth a man, falls in love and is ready to get another child, and all this in two hours space: which *how absurd it is in sense*, even sense may imagine, and Arte hath taught, and all *auncient examples* justified ... And do they not knowe that a tragedie is tied to the lawes of Poesie and not of Historie?" Sidney empfiehlt daher, alles was die Regeln zu verletzen beiträgt, zu *erzählen* und nicht auf der Bühne *darzustellen:* „by some Nuncius, to recount thinges done in former time, or other place". Dann verwirft er auf Grund der Aristotelischen Ausführungen über das verschiedene Wesen von Geschichte und Tragödie das ganze Entwicklungsdrama als solches zugunsten des analytischen [„Lastly if they wil represent an history, they must not (as Horace saith) begin ab ovo: but they must come to the principall point of that one action, which they will represent"] und spricht sich gegen die Mischung von Komischem und Traigschem aus: „But besides these grosse absurdities, how all theyr Playes be neither right Tragedies, nor right Comedies: mingling Kings and Clownes ... so as neither the admiration (Bewunderung) and commiseration (Mit leid), nor the right sportfulness, is by their mungrell Tragy-comedie obtained ... Where the whole tract of a Comedie should be full of delight, as the Tragedy shoulde be still maintained in a well raised admiration." — Ein ganz ähnliches Programm entwickelte George Wetstone schon 1578. Auch er beruft sich ausdrücklich auf Aristoteles. In seiner „Dedication to Promus" heißt es: The English man in this quality [als Dramatist] is most vain, indiscreet and out of order. He first grounds his work on improbalities, then in 3 hours runs he

Mit diesem Artikel, der selbstredend unter englischem Einfluß steht[1]), tritt die Shakespearefrage schon in ein helleres Licht. Von der Streiterei über Regelmäßigkeit und Unregelmäßigkeit, bei der Shakespeare als Muster für die Regellosigkeit dient, geht man in literarischen Kreisen zur Lektüre Shakespeares im Original über[2]). Es bereitet sich ein Umschwung vor; ganz allmählich fängt man an, in Shakespeare einen großen Meister, ein Genie zu sehen, für das die landläufigen Wertmaßstäbe und die bisher gültigen Grundsätze und Regeln der Kritik viel zu eng und einseitig sind. — Wie langsam aber dieser Umschwung in der Nation als Ganzes erfolgte, wird uns klar, wenn wir hören, wie *Haller* noch 1771 urteilt, und wenn wir bedenken, daß die Schlegels und Tieck noch im späteren Lebensalter die ganze Wucht und Schärfe ihrer Kritik anwenden, um Shakespeares Dramen davor zu retten, von der öffentlichen Meinung in „Fehler" und „schöne Stellen" zerlegt zu werden. Haller schrieb in den Göttinger gelehrten Anzeigen (1771, S. 1175): „Shakespeare hat über haupt unnachahmlich schöne Stellen, aber aus Mangel

through the world: marries, gets children, makes them men, men to conquer kingdoms, murder monsters: bringeth gods from heaven and devils from hell and that which is worst their ground is not so imperfect as their working indiscreet. They make a clown companion with a king. In their grave counsels they allow the advice of fools, yea they use one order of speech for all persons". (Vgl. Spingarn: „Literary criticism in the Renascence period. Columbia University 1898.) Von diesem Standpunkt gesehen, erscheint der Prolog zu Heinrich V. wie eine Entschuldigung Shakespeares.

[1]) „Bettertons" wird genannt, aber auch Shaftesburys Einfluß ist unverkennbar.

[2]) Über die Kenntnis der englischen Sprache und der anderen englischen Einflüsse im deutschen Publikum des 18. Jahrhunderts siehe: Karl Elze: „Die englische Sprache und Literatur in Deutschland." Dresden 1864. — Max Koch: „Über die Beziehungen der englischen Literatur zur deutschen im 18. Jahrhundert." Leipzig 1883.

an Geschmack sinkt er in die niedrigsten. Es ist freylich wahr, der Geschmack seiner Zeit hing am Hanswurstischen. Dies mag eine Entschuldigung für Shakespeare seyn, nicht aber für die Schauspiele, deren Ziel die Vollkommenheit ist. Gelehrt war Shakespeare nicht. Sein Theseus spricht vom Aristoteles. Wir können auch sein Lob nicht zugeben, daß er die Leidenschaft so vortrefflich geschildert hätte, wenigstens nicht die Liebe.“ [1])

Wir haben hiermit die Shakespeareliteratur bis zum Jahre 1753 verfolgt. Jetzt fängt sie an, sich zu komplizieren und erneute, besondere Wichtigkeit dadurch zu erlangen, daß der erste große deutsche Denker und Dichter des 18. Jahrhunderts, der erste nationale Gesetzgeber der deutschen Literatur, *Lessing*, zu ihr in Beziehung tritt. Freilich ist diese Beziehung zuerst eine oberflächliche. Wie weit sie geht, sei in kurzer Untersuchung festgestellt. —

Der junge Lessing in seinem Verhältnis zu Shakespeare[2]).

Lessing hat in Leipzig (1746—1748) als Lustspieldichter debütiert. Er kennt nicht nur die zeitgenössische deutsche, resp. sächsische Komödie, er hat auch die französischen und dänischen Lustspiele aufs gründlichste gelesen und hat sich auf eigene Faust (wahr-

---

[1]) Vgl. Gött. gel. Anz. 1765, 89f; 113f; — ib. 1768, 198; — 1765, 1126; — 1764, 1070; — 1764, 92 und siehe dasselbe im Tagebuch: I. 260, 298; II. 201 u. 202; 204; 20; 207. L. Hirzel (Hallers Gedichte) spricht über Hallers Verhältnis zu Shakespeare (Siehe Register 420).

[2]) Ich gebe diese kleine Skizze (an der Hand von Lessings Werken und Erich Schmidts „Lessing“) an Stelle einer umfänglichen Auseinandersetzung mit Biedermann, Hettner, Koberstein, Gervinus, Danzel, Hense u. a.

scheinlich mit Weiße und Mylius zusammen) an die Engländer herangemacht. Dabei ist bemerkenswert, daß er die modernen englischen Lustspiele zu seinen eigenen Lustspielexperimenten nicht brauchen kann, denn, wie er sagt, sind ihm die romantischen englischen Lustspiele „zu üppig". Man könnte vielleicht bei diesen „zu üppigen" und darum unbrauchbaren Stücken an Shakespeares romantische Stücke, den „Sommernachtstraum" usw., denken. Man müßte — um dies ganz klarzustellen — nachforschen, ob Stücke Shakespeares in den von Lessing benutzten englischen Dramensammlungen vorlagen. Doch es ist wohl wahrscheinlicher, daß Lessing die wilden Komödien der Decadence des Elisabethinischen Dramas gemeint hat, für die dann „zu üppig" eine ganz milde Bezeichnung war.

Nach *neu*englischem Muster will Lessing 1748 zwei Lustspiele: „Der Leichtgläubige" und „Die Witzlinge" auf das Theater bringen. Wycherley und Shadwell sind seine Vorlagen. Lessings Ideal ist damals, ein deutscher Molière zu werden, und daß ihn *diese* Engländer nicht von seinem Ziele ablenken, ist klar: wollte jeder von ihnen doch ein *englischer* Molière sein. Trotzdem fand Lessing bei ihnen schon manchen Zug, den er im französischen Lustspiel nicht fand, und der in England eine Reminiszenz an Shakespeare und das Elisabethinische Drama war: schärfer umrissene Figuren, mehr derben Humor und gelegentliche Satire. Auch die Einführung von sozialen und religiösen Problemen, wie sie Lessing im Juden und im Freigeist unternimmt, geht mehr auf England als auf Frankreich zurück. Doch dies ist nur stofflicher Einfluß. Sein höchstes Muster für die *Form* findet er, wie jeder Dramatiker seiner Zeit, der auf literarische Bedeutung Anspruch macht, bei den Franzosen. Sein Streben geht damals,

wie E. Schmidt sagt, nach einem Kompromiß zwischen London und Paris, vor allem nach größerer *Einfachheit.*

Unser Lessing ist also wenigstens im Hauptprinzip mit Gottsched einig. Seine Zeit ist vollkommen angefüllt mit der Komposition der Jugenddramen, die sehr regelmäßig, sehr französisch, sehr typenreich und charakterarm durchaus à la mode mit Gottschedschen Regeln gearbeitet sind. Lessings Jugenddramen führen uns „aus schülerhaftem Borg und aus den Niederungen öder Sittenpredigten, possenhafter Streiche, flacher Liebeshändel, unvollkommener Charakterstudien, schlechter Komposition, halber Probleme, doch mit persönlichen Bekenntnissen und eigenartigen Tendenzen einer fruchtbaren Zukunft entgegen," sagt E. Schmidt; und diese neue Zeit fängt in Berlin an, wo Lessing zunächst aufhört, selbst Lustspiele zu schreiben und anfängt, sich ein wenig auf die Theorie und gründlich auf das Studium der Alten zu werfen.

Es ist das Ende des Jahres 1749, als Lessing in Gemeinschaft mit Mylius seine „Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters" ins Werk setzt. Äußerlich ist kein großer Fortschritt bemerkbar. Es geht zunächst ganz im Fahrwasser des gelobten Gottschedianismus — wie erst praktisch, so jetzt theoretisch — weiter. Das Gute des Unternehmens ist hauptsächlich *indirekt,* in Lessings Entwicklung, fühlbar geworden, dadurch daß es ihn in Beziehung brachte zu den vielen landläufigen Meinungen und Theorien über das Theater und das Wesen des Dramas. Einer solchen Mannigfaltigkeit von zum Teil sich widersprechenden Meinungen gegenüber mußte es aber einen Lessing zur Klarheit und Wahrheit treiben. Der Boden, auf dem die verschiedenen Theorien stehen, wird geprüft und dabei als sandig

befunden, und so muß Lessing den Spaten immer tiefer und tiefer einsetzen, bis er schließlich nach langem, unermüdlichem Suchen in dem recht verstandenen Aristoteles den wahren oder doch besten Grundstein zu finden meint, auf dem er dann *seine Dramaturgie* aufzubauen für möglich hält. Denn, sagt er, „mit dem Ansehen des Aristoteles wollte ich bald fertig werden, wenn ich es nur auch mit seinen Gründen zu werden wüßte." Also Aristoteles — die griechische Ästhetik — wurde der Grundstein; der germanische Shakespeare aber wurde Muster und Autorität. Denn die Shakespearefrage war, als Lessing sie aufnahm, schon so weit gediehen, daß ein gewissenhafter Forscher sich mit ihr auseinandersetzen mußte. Der Notwendigkeit, für den britischen „Koloß" Raum zu schaffen, verdankt Lessings Dramaturgie zum großen Teil ihre Höhe, Weite und unvergängliche Würde.

Aber von Gottsched zu Aristoteles-Shakespeare war noch ein weiter Weg. Vorläufig hören wir nichts von Aristoteles und so gut wie nichts von Shakespeare. Das einzige, was in den „Beiträgen" auf Neuerung und Fortschritt deutet, ist erstens die Bemerkung, daß der einseitigen Bevorzugung der Franzosen durch eifriges Studium *der Alten*, Italiener, Spanier *und Engländer* entgegengearbeitet werden sollte; und daß „Shakespeare, Dryden, Wicherley, Vanburgh, Cibber, Congreve Dichter" seien, „die man bei uns fast nur dem Namen nach" kenne, obgleich „sie unsere Hochachtung sowohl als die gepriesenen französischen Dichter" verdienten; zweitens die Ankündigung einer Abhandlung über die dramatischen Charaktere (eine eingehende Betrachtung der dramatischen Charakteristik wäre immerhin schon etwas Neues gewesen); und drittens als wirklichen ersten Schritt auf der Shakespeare-Aristoteles-

Bahn der Satz: „Das ist gewiß, wollte der Deutsche in der Dramaturgie seinem eigenen Naturell folgen, so würde unsere Schaubühne mehr der englischen als der französischen gleichen."

Trotz dieses verheißungsvollen Satzes schweigt sich die Zeitschrift vollständig über das englische Theater aus. Man singt Gottscheds Lob und preist seine Verdienste als „unwiderleglich". Obgleich sich die Gelegenheit bietet, werden die alten Volksschauspiele nicht verteidigt; die Abhandlung des Corneille über die Regeln des Dramas wird abgedruckt und von den drei Einheiten als dem Abc des Dramatikers gesprochen. Man bedauert, daß Deutschland keinen Destouches oder Voltaire hervorgebracht habe, und man bittet sogar für die Alten, daß man sie doch nicht nach den feineren Sitten der Neuzeit aburteilen solle. Für all das war Lessing zum mindesten verantwortlicher Redakteur. Sklavische Unterwerfung lag ihm aber auch jetzt schon fern. Mit Gottscheds geheiligter Fünfzahl der Akte hatte er schon im „Freigeist", im „Juden" und im „Schatz" gebrochen. Und bei Plautus, der um diese Zeit sein Held und Studium ist, gefällt ihm besonders die Mischung von Ernst und Komik.

Bis zum Jahre 1749 kannte Lessing von Shakespeare wahrscheinlich nur die Borcksche Übersetzung des Julius Cäsar. Wann er diese zum erstenmal las, wissen wir nicht. Wie sie ihn beeinflußt hat, können wir nur vermuten. Aus dem Jahre 1749 liegt das Fragment des „Henzi" vor. Ob wir darin eine Frucht dieser Lektüre sehen dürfen? Ich wiederhole nur kurz Erich Schmidts Ansicht, die in Gegensatz zu Danzels u. a. tritt: Das Stück kann nicht von Shakespeare beeinflußt sein, denn es ist nicht shakespearisch. Es ist nicht shakespearisch, weil es die Einheiten bewahrt, und somit sich

aller freien Bewegung begeben hat. Henzi ist nicht Brutus, sondern ein redender Tugendstock, Vernier ist nicht Mischung von Cassius und Portia; Ducret ist kein heruntergekommener Antonius, und das ganze Stück hat überhaupt keine Charaktere, sondern Typen, wie man sie bei Crebillon, Voltaire und anderen Franzosen findet. — Selbst wenn man dies alles zugäbe, so wäre damit die Frage der Beeinflussung von Borck-Shakespeare nicht aus dem Wege geräumt. Es kann sich nicht darum handeln, festzustellen, ob das Stück im besten Sinne shakespearisch ist. Dazu müßte man erst feststellen, ob ein Alexandrinerstück überhaupt shakespearisch in unserem heutigen Sinne sein kann, und wieviel schon die Borcksche Übersetzung von Shakespeares Geist und Lebendigkeit verloren hatte. Auf die Frage: ist der „Henzi" shakespearisch? muß die Antwort unbedingt „nein" lauten. Messen wir aber das Fragment an den Jugenddramen Lessings, dann müssen wir sagen: Henzi ist ein Fortschritt auf der Bahn von Gottsched zu Shakespeare. Was dürfen wir mehr erwarten? Lessing hat es ja auch bei vollständiger Kenntnis und tiefstem Verständnis Shakespeares nie zu dessen Leichtigkeit in der Massenbewegung gebracht. Shakespeares Freiheit der Technik und der Charakterisierung haben wir in Lessings Dramen natürlicherweise auch nie. Selbst der *reife* Lessing braucht ein *Schema*, um schaffen zu können. Selbst wenn er sich ganz frei geben will, braucht er ein System, nach dem er frei ist. Lessing, dem Denker, wird eben das aus dem Denken kommende Schaffen zur „Kategorie". Man vergleiche nur das Faustfragment mit der Lehre, die es illustrieren soll! Lessing hat dies stets sehr wohl empfunden und eingestanden; z. B. wenn er in dem so oft mißbrauchten Zitat von „Druck- und Pump-

werk" spricht, oder wenn er gerade anläßlich des Henzifragmentes sagt: „Gewisse große Geister würden diese kleinen Regeln ihrer Aufmerksamkeit nicht würdig geschätzt haben; wir aber, wir anderen Anfänger in der Dichtkunst, müssen uns denselben unterwerfen." Mit diesen „gewissen großen Geistern", die die kleinen Regeln für unter ihrer Würde achten, kann Lessing nur nach England zielen, und eigentlich kann man kaum anders annehmen, als daß *Shakespeare* gemeint ist, denn das moderne englische Drama strebte damals nach Regelmäßigkeit, und das *nach*-shakespearesche, altenglische war wohl kaum die Produktion „großer Geister", wie Lessing solche verstand. Daß Lessing mit dieser Stelle nach England zielt, hat E. Schmidt besonders betont. Lessing hätte also bei seinem Henzi wenigstens an Julius Cäsar *gedacht* und Shakespeare als den *größeren Geist* empfunden. Daraus würde sich erklären, daß er im Henzi mehrmals direkt Front macht gegen den hohen Stil der Franzosen; dann auch indirekt gegen diese arbeitet, indem er bürgerliche Männer als Helden verwertet, eine wahre Begebenheit zum Muster nimmt, ohne sie künstlich zu verwickeln und zu steigern, wie die Franzosen es taten, daß er die Liebe nur als Episode behandelt, *Leben* anstatt Sittensprüche geben will und schließlich doch gerade das Motiv des Julius Cäsar in moderner, zeitgemäßer Handlung entwickelt und dabei ausdrücklich den *Brutus* vergleichenderweise *erwähnt*, ganz so, wie in „Miß Sara Sampson" Medea und in der „Emilia" die Virginia erwähnt wird, welch letztere stets unangefochten als die antiken Vorbilder für Lessings Dramen gegolten haben.

Ich kann nicht umhin, im Henzifragment einen entscheidenden weiteren Schritt vom französischen Theater weg zu Shakespeare hin zu sehen und zugleich

Henzi als die erste Arbeit Lessings, die zum Teil wenigstens unter dem *mittelbaren* Einfluß der Shakespeareschen Dramatik steht, zu verzeichnen. — Daß Lessing in seiner Praxis sich nie ganz vom französischen Theater emanzipiert und zum englischen gewandt hat, und daß Shakespeares Einfluß auf den Dramatiker Lessing nie ein ungeteilter gewesen ist, soll dabei gleich betont werden.

Der eigentliche Führer Lessings zu Shakespeare im Original ist vermutlich Voltaire gewesen. Im vierten Stück der „Beiträge" (1750) werden „des Herrn von Voltaire Gedanken über die Trauer- und Lustspiele der Engländer", von Mylius[1]) übersetzt, gebracht. Voltaires „Gedanken" sind so voll von inneren Widersprüchen im Bewerten der Shakespeareschen Dramen und bringen dabei so viel Interessantes im einzelnen — z. B. den Monolog „To be or not to be"[2]) aus Hamlet — daß sie einen Lessing mit dem „immer regen Drang nach Wahrheit" veranlassen mußten, sich durch Kenntnisnahme des Originals ein eigenes Urteil zu bilden. Ein Satz aus diesen „Gedanken" mag die Voltairesche Art charakterisieren: „Es gibt nämlich so schöne Szenen, so große und furchtbare Partien in seinen ungeheuerlichen Farcen, die man Tragödien nennt, verstreut, daß seine Stücke immer mit einem großen Erfolg gespielt worden sind. Die Zeit, die allein den Ruf der Menschen macht, macht am Ende ihre Fehler achtbar. Die meisten bizarren und gigantischen Ideen dieses Dichters haben im Verlauf von 200 Jahren das Recht erworben, für erhaben

[1]) Mylius, Lessings Mitredakteur, schätzte für seine Person Shakespeare sehr wenig. Er nennt, wohl im Banne Voltaires, „Romeo und Julie" „ein in Form und Materie sehr fehlerhaftes, lustiges Trauerspiel", und spottet über Shakespeares Tropen.

[2]) Schon damals mit „Sein oder Nichtsein!" übersetzt.

zu gelten."[1]) Über das englische Theater im allgemeinen aber bemerkt Voltaire: „Das poetische Genie der Engländer gleicht bis jetzo einem dichten Baume, den die Natur selbst gepflanzt und unzählige Äste treibet und mit Gewalt ohne alle Gleichheit wächst; der aber eingeht, sobald man seine Natur zwingen und ihn als einen Baum in den Gärten zu Marli beschneiden will."[2])

Lessing als 21jähriger Literat durchschaute vielleicht Voltaires Charakter nicht genügend, um auch seinen Schlußfolgerungen zu mißtrauen; aber die engen Beziehungen zu diesem und zu Mylius bürgen dafür, daß er Shakespeare — zum Teil wenigstens — gekannt hat. Da Mylius, der Übersetzer des Hamletmonologes, sein Zimmergenosse war, liegt auch die Vermutung nahe, daß er den Originaltext des Hamlet wenigstens gesehen hat.

So stehen die Dinge zwischen Shakespeare und Lessing bis zum Jahre 1753. In diesem Jahre verlassen Mylius und Voltaire Deutschland; und damit wird Lessings Bahn erst ganz frei. — Er ergibt sich jetzt rückhaltlos seinem für die deutsche Literatur so folgenreichen Studium der Griechen und der Engländer.

---

[1]) Über „Voltaire und Shakespeare" siehe August König, Shakesp.-Jahrb. X, 259. Voltaire wird je länger desto mehr ein erbitterter Feind Shakespeares und versucht die neue Richtung, die er mit seinen „Gedanken" auch für Frankreich eingeleitet, am Schluß seines Lebens mit allen Mitteln zu vernichten.

[2]) Goethe greift im „Wilhelm Meister" diesen Vergleich mit einem Baume auf, um die organische und deshalb unverletzliche Einheit der Hamlet-Tragödie zu illustrieren (II; Kap. IV). Wilhelm Schlegel lehnt ihn ab: Da könnte man ja denken, „daß Zweige weggeschnitten, andere eingeimpft werden könnten, ohne den freien, königlichen Wuchs zu entstellen, und die Spur der Schere sichtbar werden zu lassen. Wie aber, wenn ein dramatisches Gedicht dieser Art noch mehr Ähnlichkeit mit höheren Organisationen hätte, an denen zuweilen die angeborene Mißgestalt eines einzigen Gliedes nicht geheilet werden kann, ohne dem Ganzen ans Leben zu kommen". A. W. Schlegels Werke VII, 33.

Von diesem Augenblicke müßte man eigentlich den Anfang der deutschen Renaissance datieren, denn damit mündeten die beiden großen Tendenzen, national und antik, die sich durch die Jahrhunderte hindurch in Deutschland fruchtlos hemmend entgegengearbeitet hatten, in *einen* Geist ein und zwar in einen solchen, der weit genug war, um ***beide in sich zu vermählen*** und Kraft genug besaß, die Früchte dieser Vereinigung lebendig für die Zeit und Ewigkeit ***zu gestalten.***

Die fünfziger Jahre bringen den Übergang von der ersten zur zweiten Phase. Nicolais Forderung, daß der Deutsche nicht so sehr Regeln von den Franzosen als Darstellung der Charaktere von den Engländern lernen solle, ist das erste deutliche Anzeichen des Umschwungs. Frankreich oder England? heißt die zunächst erhobene Frage, an die sich eine Reihe tiefer greifender Fragen knüpfen. Durch Lessings Richterspruch im 17. Literaturbrief (1759) werden diese im wesentlichen entschieden. Damit beginnt die zweite Epoche.

Die Übergangszeit zur II. Periode.

(Vom Jahre 1753 bis zum 17. Literaturbrief.)

Jetzt läßt sich besonders Nicolai vernehmen[1]). Er ist klarer, bestimmter und unabhängiger in seinem Urteil als die damalige Kritik; auch geht er vom Zeitgenössischen und Nationalen aus. Er beginnt, als erster, energisch den Kampf gegen die Regeln selbst, gegen die ganze Gottschedsche Zwangsmethode in der Bühnenverbesserung. Ganz richtig bemerkt er, diese sei früher am Platze gewesen, jetzt aber überflüssig geworden. — Nicht so sehr *was* er sagt, als die Art *wie* er es sagt, gibt den Ausschlag. Mit seinem ungeduldigen: „Die Regeln sind dasjenige, was ein Deutscher am ersten weiß" und seiner Betonung der von den Engländern zu lernenden Charakteristik ist die Shakespearefrage in ein rechtes Licht gerückt. Er befürwortet zwar auch eine mäßige Kenntnis der Regeln, doch wenn er zwischen den Fehlern der Engländer und den Tugenden der Franzosen wählen soll, so zieht er die ersteren vor, denn in der französischen Komödie weiß er schon, was er sehen wird: „Einen verliebten Herrn, einen lustigen Diener und ein Kammermädchen, das witziger ist als seine Gebieterin." — Die persönliche Note und der Versuch einer Begründung seiner Anschauungen gegen die Regeln

---

[1]) Bibliothek der schönen Wissenschaften von 1755.

machen Nicolais Artikel wirkungsvoller als den ästhetisch viel feineren und verständnisvolleren in den „Erweiterungen".

Es ist von mehr als einem Literarhistoriker behauptet worden, daß Lessing erst nach und durch Nicolai angefangen habe, sich mit Shakespeare zu beschäftigen. Das ist nicht unbedingt richtig, wie wir gesehen haben. Lessing befreundet sich mit Nicolai nach der Lektüre der Aushängebogen der „Bibliothek". Er hatte also ähnliche Ansichten wie Nicolai, schon als er den Artikel las[1]). Denn so wenig man Bestimmtes über Lessings Shakespearestudien sagen kann, so kann man doch feststellen, daß er sich (1755) indirekt wenigstens Shakespeare wieder um ein Beträchtliches genähert hat, und zwar durch die Vermittlung des *bürgerlichen Trauerspiels*.

[1]) Die Anschauung, daß er selbst noch in letzter Minute Nicolai die Shakespeare betreffenden Ideen beigebracht habe, ist wohl unbedingt mit Biedermann (Zeitschrift für deutsche Kulturgesch. 1876, neue Folge, 414ff.) abzulehnen. Dessen Frage, ob es möglich sei, daß der 22jährige Nicolai selbst die Spur gefunden, „deren bewußte Verfolgung einen so wesentlichen Teil des Verdienstes von Lessing ausmacht", scheint mir von untergeordneter Bedeutung. Warum nicht? — Aber konnten nicht *zwei* junge Leute mit offenem Blick und hellem Verstand, mit mehr Liebe für die Sache der deutschen Literatur als für ihren persönlichen Vorteil, zu gleicher Zeit und unter gleichen Bedingungen zu ähnlichen Reformvorschlägen kommen? Es gibt immer nur *eine* richtige Lösung für jedes Exempel und diese ist für *alle* rechten Denker. Dabei entscheidet nicht der Zufall, sondern logische Notwendigkeit. Je mehr Köpfe die rechte Lösung für ein Problem finden, desto besser. Ob dieser oder jener das Exempel *zuerst* heraus hat, ist wohl weniger bedeutend, als die Art und Weise wie er die gewonnenen Resultate in der Praxis verwendet. In dieser Angelegenheit ist die Hauptsache, daß sich in Nicolai und Lessing Köpfe fanden, die die Bedürfnisse der deutschen Literatur einsahen und deshalb ihrer *naturgemäßen* Entwicklung den Boden bereiteten. Nicolai spricht (in seiner Anmerkung zu Lessings Brief an ihn vom 28. Juli 1756) davon in sehr bescheidener Weise: „Meine Abhandlung geriet also, wie sie damals geraten konnte, und ihr einziges Verdienst möchte sein, nach der damaligen Lage,

In England war das bürgerliche Trauerspiel eine Reaktion gegen die Pseudoklassizität des den Franzosen nachgeahmten modernen Dramas und ein Zurückgreifen auf das Elisabethinische, besonders Shakespearesche Drama. — In ihm soll das Allgemeinmenschliche wieder in den Vordergrund treten. Shakespeare, der nie ganz Vergessene, erlebt jetzt in England eine Neuauflage nach der anderen. Garrick bringt ihn zur Darstellung auf der Bühne; man verkündet seine Größe und Herrlichkeit in langen und kurzen Abhandlungen. *Genie* wird Schlagwort. Man verlangt, daß das „Genie" wieder wie zur Zeit der Elisabeth auf der Bühne herrsche, und da gerade keines zur Hand ist, ergreift Lillo als Schöpfer eines bürgerlichen Trauerspiels das Zepter. Fehlt es ihm auch an Geist und Kunst, das Allgemein-

allenfalls einige Aufmerksamkeit auf die fast ganz verlassene deutsche Bühne erweckt zu haben." (Das sieht nicht so aus, als hätte er dieses Interesse für die Bühne fremder Anregung verdankt.) Lessing aber hat um diese Zeit mit Sicherheit von Shakespeare gewußt, er brauchte also nicht erst von Nicolai zu Shakespeare geführt werden, wie Max Koch z. B. annimmt, und auch Biedermann ausführt, wenn er sagt: „Nichts bekundet, daß Lessing vor 1759 (!) tiefer in Shakespeares Geist eingedrungen — denn Shakespeare richtig *kennen* und seinen *ganzen* Wert *er*kennen mußte für einen Lessing eins und dasselbe sein." Shakespeare *ganzen* Wert konnte auch Lessing erst aus der Kenntnis des *ganzen* Shakespeare erkennen. Doch warum sollte Lessing nicht diesen Wert zum Teil schon 1755 erkannt haben, auch wenn er nicht ausführlich darüber redete?! — Dieselbe Anmerkung Nicolais fährt fort: „Sonderbar ist es mir jetzt noch, daß ich damals Shakespeare gegen Moses verteidigen mußte, er hatte ihn aber noch gar nicht im Original gelesen und ich wenig davon." — Hätte Nicolai auch Lessing erst auf Shakespeare hinweisen müssen oder hätte auch Lessing damals Shakespeare noch nicht im Original gelesen gehabt, so hätte Nicolai dies wohl bei dieser Gelegenheit als ein noch größeres Kuriosum mitgeteilt. Man kann sich ja auch beide, Lessing und Nicolai, von dem Artikel in den „Neuen Erweiterungen" von 1753 inspiriert denken. Doch wie gesagt, die ganze Angelegenheit ist eher interessant für den Literarhistoriker, als bedeutend für die Literarhistorik.

menschliche zum Ewigwahren und -schönen zu verklären, so kann er doch das Alltägliche und Bürgerliche schrecklich und interessant zugleich — vor allem aber unsäglich rührend — dramatisch gestalten. Er scheint, eine unerhörte Neuheit zu bringen; aber was das Neue war: die freie Wahl des Stoffes und der Technik, die Annäherung an das wirkliche, bürgerliche Leben, die Darstellung von sich entwickelnden Charakteren, des sich mit den Handlungen der Menschen verkettenden Schicksals, war shakespearisch. Man braucht es sich nur ins Grandiose gesteigert, oder ins Künstlerische gemildert vorzustellen, um die hervorstechenden Merkmale des Shakespeareschen Dramas zu bekommen.

Lessing begrüßt diese Blüte des englischen Dramas aufs freudigste. Sie erscheint ihm wie ein zwar recht ungestalteter, aber — den französischen Statuendramen gegenüber — doch „lebendiger Mensch". Gleich macht er sich daran, dem Verwachsenen einige Unebenheiten abzunehmen und gibt uns 1755, also in dem gleichen Jahre, in dem Nicolai für die englische Bühne gegen die Regeln eingetreten war, *sein* bürgerliches Trauerspiel: „Miß Sara Sampson", in dem er äußerlich viel weniger frei als Lillo und innerlich viel edler und künstlerischer, einen wirklich energischen Anlauf nimmt, seine Jugendarbeit und seinen von französischen Sternen erleuchteten Bildungsgang zu verleugnen und nach englischem Muster der deutschen Bühne ein ihr angemessenes Drama zu geben.

Auch theoretisch ist Lessing weiter gegangen. Von 1754—58 erscheint seine „Theatralische Bibliothek", und wir brauchen sie nur mit den „Beiträgen" zu vergleichen, um eine entschiedene Abwendung vom Französisch-konventionellen wahrzunehmen. Hier haben wir teils entlehnte, teils selbständige Erforschung der

Engländer neben der der Alten. Ausdrücklich wird das englische Theater das „allerinteressanteste" „nach dem griechischen"[1]) genannt. Hier wird theoretisch festgelegt, daß die im bürgerlichen Trauerspiel herrschende *Lebendigkeit* und *Wahrheit* für das Drama die *Hauptsache* sind, um derentwillen alle Unregelmäßigkeiten gerne mit in den Kauf genommen werden können. Shakespeares England und die griechische Welt spiegeln sich gemeinsam in diesen Blättern, und jetzt, wo *wahre* Germanität und *echte* Antike einander gegenübertreten, scheinen die Unterschiede weniger schroff und treten die Ähnlichkeiten schon klarer hervor.

Die Shakespeareanregungen mehren sich von Jahr zu Jahr. 1756 bringen dieselben „Neuen Erweiterungen", die 1753 den anonymen Artikel über Shakespeare gebracht haben, eine getreue Übersetzungsprobe aus Richard III. in Prosa mit einer Vorrede, die ihren englischen Ursprung an der Stirn trägt, und in der es heißt: „Eine Übersetzung von einem ganzen Stücke des Shakespeare würde vielleicht sehr wenig Beifall von dem deutschen Geschmack erhalten. Warum? Weil wir lieber das elendeste Stück, darinnen alle Regeln der drei Einheiten mit allen Unvollkommenheiten der tragischen Schaubühne verbunden werden, zu lesen gewohnt sind, als daß wir die Kühnheit eines erhabenen Genies, das keinen als seinen eigenen Vorschriften folgt, in allen seinen schönen Unvollkommenheiten bewundern sollten. Shakespeare war *zu groß*, sich unter die Sklaverei der Regeln zu demütigen. Er brachte dasjenige, was andere der Kunst und der Nachahmung zu danken haben, aus dem Überflusse seines eigenen Geistes hervor. Man muß ihn unter die Anzahl derjenigen von den Dichtern

[1]) In einem Artikel von Nicolai.

rechnen, welche man *Erfinder nennet, und deren es vielleicht in allen Weltaltern und aus allen Völkern zusammen genommen nicht viel über ein halbes Dutzend wird gegeben haben.*" — Wir erstaunen über die Frühreife dieses Urteils. Es war wohl für seine Zeit zunächst noch zu reif. Es weist schon auf Gerstenberg und Herder.

Aber auch in Frankreich selbst wird gegen die Allmacht der „Regeln" mit Shakespeare zu Felde gezogen. Diderot, dem Lessing so manche Anregung verdankt, schreibt: „Aristoteles verzeihe mir, doch es ist ein fruchtloses kritisches Geschäft, ausschließlich Regeln aus den vollkommensten Werken zu ziehen, als wären die Mittel des Gefallens nicht unendlich. Die Regeln haben aus der Kunst eine Routine gemacht, ich weiß nicht, ob sie mehr genützt als geschadet haben. Wohlverstanden: sie haben dem Durchschnittsmenschen genützt, aber dem Genie geschadet." Und ein Genie, das ihm über alle Regeln, allerdings aber auch über alle Begriffe geht, ist ihm Shakespeare.

Mittlerweile haben sich in dieser Übergangszeit die Hauptprobleme der deutschen Literatur herausgeschält und haben sich miteinander und mit der Shakespeare- und Regelfrage aufs engste verbunden. Die Shakespearefrage und die Regelfrage haben sich zur *nationalen Bühnenfrage vertieft,* und diese führt zu *der Frage nach dem Wesen und Zweck des Dramas überhaupt.* Schon klingt auch das Wort „Genie" in diese Streitfragen hinein, aber dieses ist noch nichts weiter als ein dunkles, von England übernommenes Schlagwort. Erst in der späteren Entwicklung der deutschen Literatur wird es zum festen Begriff, zum Mittelpunkt und Kampfzeichen für eine neue literarische Strömung.

Lessing geht diesen Fragen schon in der Übergangszeit nach. Zu ihrer Lösung greift er bezeichnenderweise

zum Originaltext der Aristotelischen Theorie. Damit hat er die ganze deutsche Ästhetik seit dem Zeitalter der Renaissance ad acta gelegt und hat seine Theorie da angeknüpft, wo auch die anderen Nationen zur Zeit ihrer Renaissance ihre ästhetischen Spekulationen verankerten. Lessings Aufgabe war es augenscheinlich, durch die Theorie und Spekulation das an der deutschen Literatur wieder gut zu machen, was durch Theorie und Spekulation an ihr gesündigt worden war. — Eine schlechte Theorie, die alle produktiven Kräfte knechtet und hemmt, kann immer nur durch eine gute Theorie, die die Geister freigibt, überwunden werden — wenigstens bei uns im spekulativen Deutschland, wo es jedem Einzelnen ein Bedürfnis ist, sich und seine Handlungs- und Denkweise unter einem „höheren Gesichtspunkt" zu sehen und zu rechtfertigen. Auch die deutsche Literatur brauchte den höheren, theoretischen Gesichtspunkt, ehe sie die großen Muster und Meister frei bewundern und sich am Genie der bisher Getadelten wirklich entzünden konnte. So bedauerte Lessing wohl unnötigerweise, daß er von der Theorie und nicht von der Praxis ausgegangen sei: „Seitdem ich bedauere, die Dichtkunst des Aristoteles eher studiert zu haben als die Muster, aus welchen er sie abstrahierte, werde ich bei dem Namen des Sophokles, ich mag ihn finden, wo ich will, aufmerksamer als bei meinem eigenen," sagt er. — Was Lessing aus der griechischen Ästhetik gewinnt, kommt zunächst der Shakespeare- und nationalen Bühnenfrage zugute. Vorläufig aber spricht sich Lessing nur im Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai darüber aus. Nach manchem ersprießlichen Hin und Her kommt es zu folgenden vorläufigen Resultaten über *das Wesen und den Zweck der Tragödie:* Aristoteles verlangt, die Tragödie soll Leidenschaften

erregen. Dies interpretiert Lessing ganz im Sinne der damaligen Zeit: sie soll *rühren*. Die einzige Leidenschaft, die sie im Zuschauer erwecken kann und erwecken soll, ist *Mitleid*. Schrecken (später Furcht) und Bewunderung sind nur näher bestimmte besondere Erscheinungen des Mitleids. Die Forderung der Katharsis verdolmetscht Lessing dahin: Durch das Mitleid, das im Zuschauer erweckt ist, soll seine Seele gereinigt, gebessert werden, denn die Übung im Mitleiden *vermenschlicht*. — Auf die Erziehung des Menschengeschlechtes zur Humanität kam es dem 18. Jahrhundert an. Auch die Tragödie *mußte* diesem Zwecke dienen, wenn sie im Geistesleben ihrer Zeit etwas bedeuten wollte. Nicht Tadel, sondern Verständnis verdient es, daß Lessing ihr den Platz innerhalb der herrschenden Entwicklungstendenz gab. Lächeln wir auch heute über die tränenselige Humanität, wie über die verblaßten Stammbuchverschen jener Tage, gegen das vorhergehende Zeitalter bedeutete sie eine große Erhebung der Volksseele. Lessing aber, dieser uns heute so modern anmutende Herrenmensch, ging über die Ideale seines Zeitalters hinaus bei der Beantwortung der Frage: Woher das Vergnügen am Tragischen? Die Antwort lautet nicht, wie man konsequenterweise im Sinne der Zeit und Besserungstheorie erwarten sollte: weil unsere Seele sich freut, wenn unser innerer Mensch so gebessert, verschönt, vermenschlicht wird; sondern Lessing meint, im Sinne des 19. und 20. Jahrhunderts, daß wir uns bei jeder Leidenschaft „eines höheren Grades unserer Realität bewußt sind, und daß dieses Bewußtsein eines stärkeren Lebensgefühls nicht anders als angenehm sein kann". Diese Sätze blieben aber im „Briefwechsel" vorläufig der Öffentlichkeit verborgen. Erich Schmidt weist darauf hin, daß sie eine viel weitere und tiefere Begründung der Katharsis-Inter-

pretation in Aussicht stellen, als tatsächlich später in der Dramaturgie gegeben wurde. Ganz „vergessen" hatte übrigens Lessing diese Ideen doch nicht. Im 80. Stück der Dramaturgie heißt es: „Es ist bekannt, wie erpicht das griechische und römische Volk auf die Schauspiele waren; besonders jenes auf das tragische. Wie gleichgültig, wie kalt ist dagegen unser Volk für das Theater! Woher diese Verschiedenheit, wenn sie nicht daher kömmt, daß die Griechen vor ihrer Bühne sich mit *so starken, so außerordentlichen Empfindungen begeistert fühlten,* daß sie den Augenblick nicht erwarten konnten, sie abermals und abermals zu haben: dahingegen wir uns vor unserer Bühne so schwacher Eindrücke bewußt sind, daß wir es selten der Zeit und des Geldes wert halten, sie uns zu verschaffen."

Vor einer solchen Leidenschafts- und Vermenschlichungstheorie konnte Shakespeare sehr wohl bestehen; der französischen Tragödie aber war dadurch schon der Boden unter den Füßen weggezogen. Damit waren die Bestrebungen für die deutsche nationale Bühne der Zukunft schon jetzt in die Richtung Shakespeares gelenkt.

Der Briefwechsel über das Drama dauert bis zum Jahre 1757. Dies ist das Jahr, in dem wir mit *Bestimmtheit* erfahren, daß Lessing Shakespeare im Original kannte, anläßlich seiner Bemerkung, daß Mendelssohn den Hamletmonolog „vortrefflich übersetzt" habe. In Wirklichkeit war Lessing aber schon damals tief in den Geist des Shakespeare und in seine dramatische Künstlerschaft eingedrungen. Das beweisen zweifellos die dramatischen Fragmente Lessings aus dieser Zeit.

Es scheint, als habe sich Lessing von 1757—1759 mit dem Plan getragen, 25 Jahre vor dem Götz die Welt durch ein völlig freies shakespearisierendes Drama in

an Schrecken grenzende Verwunderung zu setzen: „Das befreite Rom", die „Virginia" (so, wie sie 1757 in freiester Technik skizziert ist), der „Kodrus" und der „Kleonnis", (auch „Philotas" und „Alcibiades" in bescheidenem Maße) und vor allem „Das Horoskop" und „Fatime" zeigen Lessing, wie er mit Shakespeares Stoffen, Shakespeares Kunst, Shakespeares Geist ringt um einen Segen für die eigene Schaffenskraft; wie er zuerst von ihm begeistert und angespornt wird, wie ihm eine Fülle von Anregungen entgegenströmen, wie er bald dem ganzen Dichter nachschaffen will, bald diese, bald jene Seite seiner Kunst herausgreift, bald von diesem bald von jenem Motiv angezogen wird; wie er immer nur halb zufrieden mit seinen eigenen Leistungen ist und schließlich ermattet den Kampf mit dem großen Muster vorläufig aufgibt, um so aus eigener Erfahrung gelernt zu haben, daß es leichter ist, „dem Herkules seine Keule" zu entreißen als Shakespeare „einen einzigen Vers", daß Shakespeare vor den „schwierigsten Vollkommenheiten der Kunst" nicht zurückschreckt, und daß „aus einzeln Gedanken beim Shakespeare ganze Szenen und aus einzeln Szenen ganze Aufzüge werden müssen."

Das Wichtigste aber, was er aus diesem Ringen für die deutsche Literatur gewinnt, ist die Erkenntnis, daß dieser unüberwindliche Shakespeare im Grunde unserem Volksschauspiel aufs innigste verwandt ist. Und da kommt er zu dem für Gottsched so verhängnisvollen Schluß, daß man also jedenfalls viel leichter Dramen wie die Shakespeares hätte machen können, wenn man sich nicht am französischen Drama gebildet und verdorben hätte. Wer aber ist schuld an diesem Stande der Dinge? Wer machte das französische Drama zum Muster und zur Regel für Deutschland? Kein anderer als Herr Professor Gottsched! Und so ließe sich viel-

leicht Lessings plötzlicher Zorn gegen Gottsched aus jenen mehr oder minder geglückten, immerhin sehr schwierigen, für Lessing seiner Natur nach unmöglichen Shakespeareschen Dramenversuchen erklären.

Wichtig war diese Ahnung der inneren Verwandtschaft zwischen Shakespeare und dem Volksschauspiel jedenfalls. Sie führt Lessing zu dem bedeutungsvollen endgültigen Schluß: Wir Deutschen können also wie die Engländer eine nationale Bühne haben, denn wir haben die Keime dazu schon in den alten Volksschauspielen gehabt. Folglich *müssen* wir eine nationale Bühne haben — denn Lessing will es! er will es, weil jede gebildete Nation ein Nationaltheater hat, und weil, wie er meint, nur Gottsched im Wege war, daß sich nicht ein Shakespearesches Drama auch aus unserem Volksschauspiel entwickelt hat.

Dieses zu erwünschende und zu erstrebende *Nationaltheater* wird sich also dem engländischen annähern müssen: nicht weil wir die Engländer den Franzosen *vorziehen*, sondern weil uns die Engländer *stammes-* und *geistesverwandt* sind; nicht so sehr, weil Shakespeare ein großes Genie ist, sondern weil unser deutsches Volksstück mit ihm auf dem gleichen Boden steht.

Erst mit dieser Erkenntnis ist sich Lessing seines Weges, den er bislang nur zögernd und fühlend gegangen, unbedingt bewußt. Jetzt ist die letzte der Fragen, die Vorbildlichkeit Shakespeares für die nationale Bühne, für ihn endgültig entschieden. Shakespeare ist als ein dem deutschen Geiste verwandtes und darum für die nationale Bühne *mustergültiges* Genie erkannt. An die Stelle der Shakespearefrage tritt für Lessing nun ausschließlich der Kampf für die deutsch-nationale Bühne. Diese soll sich am Studium Shakespeares ihrer inneren Natur gemäß entwickeln. Ist Lessing auch in

seinem Herzen als Künstler und Kritiker den Griechen treu ergeben, widmet er sich auch in den nächsten Jahren besonders seinem „Sophokles", so hat er sich doch gleichzeitig als Deutscher und Dramatiker mit Shakespeare aufs engste verbunden. Sein „Faust" soll als erstes deutsch-nationales Drama aus dem alten Volksstück hervorgehen. Schon von 1756 ab ist Lessing mit ihm beschäftigt. — Zunächst aber muß die in zehnjährigen, praktischen und theoretischen Kämpfen gefundene Erkenntnis lebensfroh und kampfesmutig in polemischer Form an das Licht treten. Dies geschieht am 16. Februar 1759 im 17. Literaturbrief. Damit beginnt die zweite Epoche in der Shakespeareliteratur.

In dieser wird aus dem ärgerlichen, persönlichen Geplänkel ein bewußter, sachlicher Krieg. Aus der theoretischen Streiterei um den Wert der Regel und die Unregelmäßlgkeit Shakespeares wird eine praktische und unendlich bedeutende Angelegenheit der jungen deutschen Literatur, vor allem der neu zu schaffenden deutschen Bühne: *Shakespeare die Grundlage für das deutsche Nationaltheater*, das ist das von Lessing gegebene Leitmotiv der zweiten Epoche. Darauf greift später die Romantik unter einer ganz veränderten Lage der Dinge — oft in wörtlicher Übereinstimmung mit Lessing — zurück. — Die ganze zweite Periode trägt den Stempel des Lessingschen Geistes: Männliche Anerkennung des Shakespeare ohne Überschwang, zielbewußtes Streben, ihn bekannt zu machen, bestimmte klare Kritik.

Die zweite Periode.

I. Lessings produktive Kritik und Wielands Übersetzung.

Am 17. Februar 1759 verkündet Lessing den Einzug von Shakespeares germanischer Majestät in Deutschland nach siegreichem Kampfe mit dem geheiligten Unsinn der französischen Regeln.

Als Vorahnung des Ereignisses war schon im vierten Stück der „Theatralischen Bibliothek" ein von Lessing übersetztes Essay Drydens erschienen, in dem Shakespeare als der unvergleichlichste, der größte Dichter aller Zeiten, als der höchste Gipfel der englischen Literatur gepriesen wurde, und in dem es unter anderem hieß: „Was ist leichter, als ein regelmäßiges französisches Schauspiel? Und was ist schwerer, als ein unregelmäßiges englisches, desgleichen Shakespeares oder Fletchers Stücke sind?"

Mit eigenen Lessingschen Worten aber greift jetzt der 17. Literaturbrief die ganze verwirrte Angelegenheit der deutschen Literatur, die von den Schlagworten: Frankreich, Griechenland, England bald in diese, bald in jene Richtung getrieben wurde, an der Wurzel an. Er schafft Licht und Ordnung mit einem Male durch ein neues Schlagwort, an das bezeichnenderweise niemand gedacht hatte, das erst aus dem kühnen, genialen Selbstbewußtsein eines Lessing geboren werden mußte; es heißt: *deutsch-national.*

Nur wenige Zeilen sind es, in denen Lessing die deutsche Literatur ein für allemal vom fremden Joch erlöst und auf die rechte Bahn weist. Sie wurden in ihrer inhaltlichen Schwere dem literarischen Nationalbewußtsein Gesetz und Halt für alle Zukunft.

Zunächst muß Gottsched, der als Vertreter des französischen Geschmacks die Eigentümlichkeit des deutschen Volksschauspiels und Shakespeares innige Beziehung zu demselben nicht in seiner Bedeutung erkannt hat, vernichtet werden. Dies geschieht von Lessing auf die gründlichste Weise: Gottsched hätte sich „niemals mit dem Theater vermengen" sollen. Seine Verbesserungen waren „Verschlimmerungen" oder betrafen unwesentliche „Kleinigkeiten". „Er wollte nicht sowohl unser altes Theater *verbessern*, als der Schöpfer eines ganz neuen sein. Und was für eines neuen? Eines französisierenden; ohne zu untersuchen, ob dieses französisierende Theater *der deutschen Denkungsart angemessen sei* oder nicht." Als er das Theater umzuschaffen unternahm, hat er keinen Shakespeare gekannt; später aber hat er ihn „aus Stolz" nicht kennen lernen *wollen*. Dadurch hat er unsere Bühne in falsche Bahnen gelenkt, unserem Publikum den Geschmack verdorben, unsere großen Geister aber zu Tode gehungert. Dabei hätte er es „unsern alten dramatischen Stücken, welche er vertrieb, hinlänglich abmerken können, daß wir mehr in den Geschmack der Engländer als der Franzosen einschlagen; daß wir in unsern Trauerspielen mehr sehen und denken wollen, als uns das furchtsame französische Trauerspiel zu sehen und zu denken gibt; daß das Große, das Schreckliche, das Melancholische besser auf uns wirkt als das Artige, das Zärtliche, das Verliebte; daß uns die zu große Einfalt mehr ermüde als die zu große Verwicklung etc." „Shake-

speare mit einigen bescheidenen Veränderungen" auf die deutsche Bühne gebracht, würde nicht nur dem Volke mehr gefallen haben als Corneille und Racine, er würde, vermöge seiner tiefen Verwandtschaft zu unserer eigenen geistigen Beschaffenheit, auch „ganz andere Köpfe unter uns erweckt haben," als diese es vermochten. — Wie recht Lessing mit dieser Behauptung, wenn nicht für die Vergangenheit, so doch für die Zukunft hatte, ist uns jetzt ganz klar. Shakespeares Genie ist wirklich für uns die Flamme geworden, an der sich Deutschlands größte Geister entzündet haben, an der auch mancher sich wohl zu Tode brannte; die aber wie über England, so über Deutschland noch jetzt am Kunsthimmel leuchtet und wie eine Sonne Leben spendend in die germanische Literatur hineinscheint.

„Denn ein Genie," fährt Lessing fort, „kann nur von einem Genie entzündet werden; und am leichtesten von so einem, das alles bloß der Natur zu danken zu haben *scheinet* und durch die *mühsamen Vollkommenheiten der Kunst* nicht abschrecket."

Ich habe schon erwähnt, wie man hier eigentlich die einzig mögliche Grundlage hat, für eine Antwort auf die Frage, ob Shakespeare Naturpoet oder Künstler gewesen sei. Lessing hatte tiefer erkannt als die nachfolgende Epoche, daß Shakespeare nur alles der Natur zu danken scheint, daß man aber in Wirklichkeit „die *mühsamsten* Vollkommenheiten der *Kunst*" bei ihm findet. Der ungeheure Reichtum dieses Shakespeare zwingt ihn, weitere und freiere Formen zu brauchen; Lessing bewundert sie als „Vollkommenheiten", er kennt sie aus der Erfahrung als „mühsame Vollkommenheiten". Er weiß aber auch, daß diese weiten, freien Formen für alle, die nicht Shakespeares Überfülle an Geist und Phantasie in sie zu gießen haben, eine große

Klippe bedeuten, daß sie allein — als bloße Formen — nicht das Heil der deutschen Literatur ausmachen können. — Die nachfolgenden Genies dagegen fallen in den Fehler der Gottschedianer zurück und sehen in Shakespeare überhaupt keine Form und keinen künstlerischen Zwang; und so können die Romantiker dann oft die Nachzügler der „korrekten" Gottschedianer und deren stärksten Gegenpol, die freiheitstrunkenen, für „Natur" schwärmenden Stürmer und Dränger mit den gleichen Argumenten bekämpfen.

Also Gottsched ist vernichtet und Shakespeare erhoben; aber nur auf den Trümmern der alten soll die neue Anschauung stehen; deshalb muß das französische Theater überhaupt mit seinen *eigenen* Waffen, denen der griechischen Poetik und Poesie geschlagen werden: „Auch nach den Mustern der Alten die Sache zu entscheiden, ist Shakespeare ein weit größerer tragischer Dichter als Corneille ... Corneille kömmt ihnen in der mechanischen Einrichtung und Shakespeare in dem *Wesentlichen* näher." Shakespeare *„erreicht den Zweck der Tragödie"* auf eine ihm *eigentümliche* Weise; „der Franzose erreicht ihn fast *niemals*, ob er gleich die gebahnten Wege der Alten betritt. *Nach dem Oedipus des Sophokles muß in der Welt kein Stück mehr Gewalt über unsere Leidenschaften haben, als Othello, als König Lear, als Hamlet etc.*" Also nicht Corneille, sondern Shakespeare ist der Genosse und Nachfolger des Sophokles: eine Bemerkung, die rückwärts weist auf den Artikel der „Erweiterungen" von 1753 und vorwärts auf Herder und auf die große Versöhnung zwischen deutscher und griechischer Kunst in Goethe. — Lessing vermeidet es vorläufig, „diese eigentümliche Weise" Shakespeares, die Shakespeare und Sophokles zwar in „Kleinigkeiten" unterscheidet, aber ihrer tiefen Verwandtschaft „im

Wesentlichen" nichts anhaben kann, näher darzustellen. Das heißt, er vermeidet es, auf Shakespeares Form und Technik näher einzugehen, auf irgend etwas Besonderes in ihr — und wieviel gab es! — hinzuweisen. Lessing hätte dies sicher besser gekonnt, als Tieck und vielleicht auch als die Schlegels, die sich als erste energisch daranwagten. Aber Lessing erschien wohl schon damals diese großzügige Art der Komposition bei Shakespeare zu gefährlich, zu überwältigend, um sie geringeren Talenten als er selbst war, ohne weiteres zu empfehlen; oder lag ihm nicht daran, darauf „weitläufig" einzugehen, solange seine eigenen Versuche in Shakespearescher Dramatik noch Fragmente waren, ehe er nicht ein vollendetes shakespearisches Drama als Illustration der Lehre bieten konnte? Nach dem Schluß seines Briefes zu urteilen, scheint es so: „Daß aber unsre alten Stücke wirklich sehr viel Englisches gehabt haben," sagt er, „könnte ich Ihnen mit geringer Mühe weitläuftig beweisen. Nur das bekannteste derselben zu nennen; Doktor Faust hat eine Menge Scenen, die nur ein Shakespearesches Genie zu denken vermögend gewesen;" und — — es folgt an Stelle des weitläufigen Beweises das Fragment aus Lessings Faust!

Die Vermutung der Verwandtschaft zwischen Shakespeare und dem Volksschauspiel und die aus dieser Vermutung heraus entstandene Wesensbestimmung des zu erhoffenden deutsch-nationalen Dramas ist, wie gesagt, von grundlegender Bedeutung geworden; aber das Fragment selbst ist eine schlechte Illustration zu diesen literaturbewegenden Theorien. Hier sehen wir vielleicht besser als irgendwo die Unmöglichkeit einer Lessingschen Shakespearomanie. Das Fragment ist weder shakespearisch, noch volkstümlich. Es ist geistreich, aber nicht unmittelbar. Es ist aus der Erkenntnis

und nicht aus dem Schauen heraus entstanden. Dieser Faust ist kein deutscher Hamlet, sondern ein internationaler Gelehrter, wie Lessing eben kein Shakespearesches, sondern spezifisch Lessingsches Genie war.

Die beste Illustration zu seinen Theorien hat Lessing entschieden dadurch gegeben, daß er — als erster in Deutschland — Shakespeares größte Schöpfungen: Lear, Othello, Hamlet zusammenstellt. In der Hamburger Dramaturgie kommen dann noch Romeo und Julia und Richard III. hinzu. Damit war Shakespeare in seiner unzweifelhaftesten Vollkommenheit genannt. Wer ihn so vertreten sah, mußte ihm hinfort ergeben bleiben.

Da Lessing, vom entwicklungsgeschichtlichen Gesichtspunkt aus gesehen, in jeder und jeder Beziehung recht hat; da er als Mensch, Lehrer, Genie unsere Liebe und Bewunderung ja in so ungeteiltem Maße besitzt, so seien auf seine Kosten Gottscheds kleinere Verdienste nicht vergessen:

Auch Gottsched hatte — allerdings aus der Enge einer eitlen Persönlichkeit heraus, aber doch mit einer gewisssen Selbstlosigkeit — der deutschen Literatur nach besten Kräften gedient: er hatte mit Ernst und Eifer danach gestrebt, das, was er als ihre Schäden und Mängel erkannte, mit allen ihm zu Gebote stehenden Mitteln zu verbessern. Ganz verloren geht ein solches ernstes Bemühen nie. Es mag durch höhere Geistesbestrebungen vernichtet und lächerlich gemacht werden: es wurzelt doch in einer — wenn auch beschränkten — Erkenntnis der Tatsachen und bringt infolgedessen immer einen mehr oder weniger bedeutenden praktischen Gewinn. Lessing hatte von seinem hohen Standpunkt aus recht, wenn er ein Zurückgreifen auf die deutsche Vergangenheit, Anerkennung des Volkstümlichen, Berücksichtigen der nationalen Eigenart für

die Entwicklung der deutschen Bühne forderte. Gottsched aber hatte auch recht — aus einem engeren Gesichtspunkt —, wenn er die deutsche Volksbühne, so wie er sie vorfand, schauderhaft und verwerflich nannte und sie mit allen Mitteln in die „Zwangsjacke" stecken wollte. Daß Gottsched Shakespeare „aus Stolz" nicht kennen lernte, ist allerdings unverantwortlich. Im übrigen ist Lessings Angriff auf ihn im allgemeinen ungerecht. Denn, wenn es ein Verbrechen war, nicht an der Lessingschen Erleuchtung von deutscher und englischer Theaterverwandtschaft Anteil zu haben, so teilte Gottsched dieses Verbrechen mit der übrigen Menschheit. Daß die Bühne aber in trostlosem Zustand war, als Gottsched sich ihrer annahm, muß unbedingt zugegeben werden; und es sieht wirklich so aus, als ob damals der Bühne, die nur Hanswurstiaden und Haupt- und Staatsaktionen kannte, die französische Zwangsjacke heilsamer gewesen wäre, als Shakespeares Stücke mit „einigen bescheidenen Veränderungen", wie Lessing nachträglich vorschlägt. Das damalige Theaterpublikum mit seinem grobsinnlichen Geschmack hätte in Shakespeares leichten Stellen wohl kaum etwas anderes gesehen als flache Harlekinade und in seinen tragischen Szenen kaum mehr als matte Staatsaktion. Und auch die Schauspieler hätten sich wohl kaum das Extemporieren und Ohrfeigengeben am Shakespeare abgewöhnen können, während die ernsten und leidenschaftlichen Szenen ja auch reichliche Gelegenheit zum Schreien und Zetern geboten hätten. So verderblich das französische Muster im allgemeinen für die deutsche Literatur war, so wenig kann man die Vorzüge, die die französische „Schule" für die deutsche Bühne hatte, wegleugnen. Erst durch das französische Versdrama kam Würde einerseits und gemäßigte, geistvolle Lustigkeit

andrerseits auf das deutsche Theater, zwei Dinge die bei der Darstellung Shakespeares so unerläßlich sind. Erst an der französischen Tragödie mit ihrem hohen Stil lernte man der Haltung der Personen, dem geschlossenen Gange der Handlung und den Gedanken des Dichters vor denen des eigenen Kopfes einige Aufmerksamkeit widmen. — Bei aller Verehrung vor Lessing und Abneigung gegen Gottsched schaudert einem, wenn man sich Shakespeares Dramen von einer Truppe gespielt und von einem Publikum beurteilt denkt, die beide nur an Harlekinaden und Staatsaktionen gewöhnt waren. —

Gottsched fühlte sich natürlich durch den siebzehnten Literaturbrief tief gekränkt und selbstredend nicht überzeugt. Zunächst wird Lessing mit Verachtung gestraft. In seinem „Wörterbuch der schönen Künste" heißt es von Shakespeare einfach: „Ein englischer Dichter. Die Engländer (!) machen viel Wesens aus seinen theatralischen Gedichten, die an der Zahl sehr groß sind. Doch hat sich in neueren Zeiten eine Frau Lennox gefunden, die vielen seiner berühmten Stücke die Fehler gewiesen hat." — Das Beste, was an Polemik gegen Lessing geschrieben ist, stammt aus der Feder der Gottschedin[1]). Sie legt den Finger auf die wunde Stelle des Faustfragments, indem sie es als keineswegs volkstümlich bezeichnet, als keineswegs geeignet, das zu beweisen, was es beweisen sollte: „Ich habe den Doctor Faust wohl auch spielen sehen, doch da war freilich Alles weit anders: Faust predigte weder, noch spottete er, und kein Teufel drohte. Überhaupt ging alles sehr kurz zu, wie bei Staatsvisiten gewöhnlich. Faust machte seine Verschwörungen und forderte einen Geist zu seiner Be-

[1]) Neuestes aus der anmutigen Gelehrsamkeit 9, 916 ff.; Danzel druckt es ab: „Gotthold Ephraim Lessing" (Leipzig 1850) I, 455.

dienung. Es erschien einer; Faust fragte, wie schnell er wäre. Wie der Wind, antwortete ihm der. Er citirte einen andern und wiederholte seine Frage: Wie schnell bist du? Wie der Blitz. Auch der ist ihm nicht schnell genug und muß abtreten wie der erste. Ein dritter erschien. Wie schnell bist du? hieß es wieder. „Wie der Menschen Gedanken." Und das schien *meinem* Doctor Faust schnell genug. Der neue Faust läßt sieben Teufel auf einmal kommen, um die Assemblée ansehnlicher und weil es Teufel sind, tragischer zu machen; zugleich aber das witzige *Nein!* und das *Bin ich!* und Ein Wunder daß unter sieben Teufeln nur sechs Lügner sind, anbringen zu können" usw. Zum Schluß seines Fragments hatte Lessing gefragt: „Was sagen Sie zu dieser Scene?" Frau Gottsched antwortet: „Daß Faust und die Teufel einander zum Trutz witzig sind, und unter diesem ewigen Witz das wahrhaft Große ersticken; daß solches ganz epigrammatisch und ganz unnatürlich ist; und daß, wenn dieses Englisch ist, man nicht Unrecht thäte, wenn man mit in die Litanei setzte: Vor dem englischen Geschmack! Daß ich aber auch weiß, daß die Engländer lange nicht so Engländisch denken, als der Verfasser dieser Scene mitten in Deutschland."

Augenscheinlich hatten Gottsched und sein Kreis die Pointe, worauf es Lessing ankam, die Betonung des national Germanischen in Shakespeare nicht begriffen. Das geht noch aus der letzten Polemik Gottscheds hervor (1764), wenn er bei Gelegenheit der Veröffentlichung des „Spiels von der Frau Jutten" schreibt, er wolle keineswegs die Mißachtung der theatralischen Regeln und die Ausschweifungen darin billigen, aber er wolle unsere alten Dichter um der Fehler nicht verwerfen lassen, wegen welcher man die Ausländer lobe oder doch entschuldigte: „Wer weiß, wo noch ein heu-

tiger brittenzender Shakespeare darüber kömmt, der nächst der versprochenen Komödie vom Dr. Faust auch das Trauerspiel unsers Schernberg's von Papst Jutten erneuert und umschmelzet, um ein recht erstaunlich rührendes Stück, trotz „dem Kaufmann zu London" oder der „Miß Sara Sampson" daraus zu machen?"[1])

Dies sind Donnerschläge aus der Ferne; man achtet ihrer kaum. —

Viel intimer und persönlicher, als es der 17. Literaturbrief ausdrückt, ist Lessings Verhältnis zu Shakespeare auch später nicht geworden, konnte es wohl auch nicht werden. Seinem Bedürfnis nach Linie, Knappheit, nach Form vor Farbe, seiner Begabung für Intensität vor Universalität entsprachen eigentlich die Griechen mehr als der überreiche Shakespeare. Schon im nächsten Jahre nach dem 17. Literaturbrief finden wir ihn ganz tief in der Sophoklesforschung, während seine Versuche in Shakespearescher Dramatik ruhen; zum größten Teil sogar für ewige Zeiten! — Trotzdem aber hat man den Eindruck, daß Lessing Shakespeare verstand, wie kaum einer seiner Zeitgenossen und unmittelbaren Nachfolger. Das Frühreife und Charakteristische seiner Shakespeareauffassung besteht in der wirksamen *Selbstverständlichkeit*, mit der er von Shakespeares alles überragender Meisterschaft und Künstlerschaft, von seiner ausschlaggebenden Genialität, seiner tiefen Verwandtschaft und Ebenbürtigkeit mit den Griechen spricht. Für Lessing gibt es schon in den Literaturbriefen keine Shakespearefrage mehr, sondern er sieht nur die Notwendigkeit eines gründlichen Shakespearestudiums. Er verteidigt

---

[1]) Über andere Angriffe aus dem Gottschedschen Lager siehe: Erich Schmidts „Lessing" I 413; Koberstein: „Shakespeares allmähliches Bekanntwerden in Deutschland." Vermischte Aufsätze zur Litteraturgeschichte und Ästhetik (Leipzig 1858))

Shakespeare nicht, er demonstriert an ihm. So, wenn er im 51. Literaturbrief z. B. für die Darstellung des Affektes das natürlichste Wort an Stelle des edelsten fordert. Wer das edelste Wort vorzieht, gehört nach Lessing zu jenen, „die nur an einem korrekten Racine Geschmack finden, und *so unglücklich sind, keinen Shakespeare zu kennen*". Dabei galt aber damals Shakespeares Sprache mit ihren kühnen Wendungen und Metaphern in der öffentlichen Meinung noch als das Beispiel aller Unnatur und Schwülstigkeit; und selbst die wohlwollendste Kritik, ja sogar Wieland als erster Shakespeareübersetzer wagte kaum, diese Sprache vor dem gebildeten Publikum zu verteidigen, während Haller an der Spitze der wissenschaftlichen Kritik noch 1765 und 1772 sie ganz ausdrücklich in den Göttinger Gelehrten Anzeigen tadelt: „In dem britischen Plutarch wird von Shakespeare zu viel gesagt: Ein großer Teil seiner Schauspiele sind voll von concetti und unnatürlicher Ausdrücke, zwischen welchen allerdings bisweilen etwas unverbesserlich Schönes hervorschimmert." — Lessings Standpunkt ist turmhoch über diese Art von Kritik erhaben. Er, der vorurteilsfreieste und weitschauendste aller Kunstrichter, denkt nicht daran, mit einer Handvoll allgemein beliebter und anerkannter Thesen alles Bestehende und Werdende zu messen oder eine Anzahl geliebter eigener Grundanschauungen um jeden Preis auf Kosten alles Neuen durchzusetzen. Nicht hier etwas Gutes und da etwas Schönes will Lessing für die deutsche Literatur entdecken. Nein! Sein Auge sucht die *geniale Vollkommenheit* der Kunst und Literatur. Diese will er erkennen, um sie für die deutsche Nationalliteratur zu gewinnen. Er sucht sie aber nicht nur in der Theorie, sondern vor allem in den großen Beispielen der Vergangenheit. Denn „wie manches würde in der

Theorie unwidersprechlich scheinen, wenn es dem Genie nicht gelungen wäre, das Widerspiel durch die Tat zu erweisen". Er sucht sie nach Möglichkeit überall; aber er findet sie nur zweimal: Einmal als antike Kunst bei den *Griechen* und dann als germanische Kunst in *Shakespeare*. Diese in beiden verkörperte *Vollendung* wird der Maßstab für seine produktive Kritik (oder Ästhetik) und so tritt in derselben Shakespeares Beispiel überall mit Selbstverständlichkeit als ebenbürtig und gleichwertig neben das der Griechen. So werden im Laokoon Shakespeares Richard III. und Edmund Glocester neben Homers Thersites als Muster genannt, wie „der Dichter die Häßlichkeit der Formen" benutzen soll und wird an Shakespeares Beispiel die Darstellung des Erhabenen gelehrt. In der auf Aristoteles Bahnen wandelnden Dramaturgie gilt der germanische Shakespeare als das „vollkommene Muster" in der Darstellung der Leidenschaften, der Charaktere, des Geisterhaften und Wunderbaren, des Komischen, in der künstlerischen Verschmelzung von Tragischem und Heiteren, „sowie in allen anderen noch wesentlicheren Schönheiten des Dramas". „Aber ist es denn immer Shakespeare, der alles besser verstanden hat?" hört er schließlich im Geiste seine Leser fragen; und er antwortet ihnen mit einem: Sehet selbst! indem er auf die Lektüre der nicht nach Gebühr gewürdigten Wielandschen Shakespeareübersetzung weist.

Man bedenke, was das — bei Lessings Autorität! — für die Shakespearefrage bedeuten mußte, und man verzeihe mir, wenn ich auf die „neue" Ansicht eines amerikanischen Literaten[1]) nicht eingehe, der um ein-

[1]) Publications of the Modern Language Association vol. XIX. (New Series vol XII.) 1904, 234—249. F. W. Meisner: „Lessing und Shakespeare".

zelne Wendungen Erich Schmidts noch zu übertrumpfen, die Sätze Lessings über Shakespeare zusammenzählt und, da er findet, daß es verhältnismäßig nicht allzu viele sind, zu der Schlußfolgerung gelangt, daß Lessings Verdienst um die Shakespeareliteratur — und damit um die Nationalliteratur — unmöglich so groß gewesen sein kann, wie man seit Lessings Lebzeiten[1]) bis zum Erscheinen von E. Schmidts Lessing unentwegt angenommen hat. Und mit Recht angenommen hat! — wie meines Erachtens jeder zugeben wird, der nicht über Kleinigkeiten und interessantem Detail den großen Gesichtspunkt und die Hauptsache aus dem Auge verloren hat. Die Hauptsache ist doch, daß es gerade *Lessing* war, der zur rechten Zeit mit gesundem Selbst- und Nationalgefühl *zugleich* für das volkstümlich-deutsche Wesen, wie es Shakespeare, und für das klassisch-griechische Ideal, wie es u. a. Sophokles verkörpert, eintritt; daß es ein Lessing war, der die echte, schöne Antike der französischen Mode entkleidete und *zugleich* in Shakespeare, dem Germanen und Volkstümlichen, eine tiefe Verwandtschaft zu diesen klassischen, freien, unbekleideten Schönheiten entdeckte. Nur weil ein Lessing die Wahrheit und Schönheit in beiden findet und mit seiner eindringenden, nur ihm eigenen Sprache kündet, werden die sich unheilvoll entgegenarbeitenden Kräfte auf einmal miteinander segensvoll zu gemeinsamer Entwicklung verbunden: volksmäßig und literarisch, deutsch und klassisch zeigen — in Lessings Geisteslicht gesehen —, daß sie im Grunde gar keine Gegensätze sind, sondern sich „im wesentlichen" berühren und auch in Deutschland miteinander verschmelzen können und verschmelzen möchten.

---

[1]) Siehe unten S. 81 f.

Es ist wahr: Auch Shakespeare war kein *Deutscher!* Aber darin liegt eben Lessings Verdienst, daß er erkannt hat, daß Shakespeare *deutscher* war, als die Deutschen seiner Zeit; daß er ihn nicht als Engländer, sondern als *Germanen* faßte, daß er sich nicht durch ein *falsches* Nationalgefühl verleiten ließ, einen geringeren als Shakespeare (z. B. Klopstock, wie der Hainbund es tat) als Anfang und höchstes Muster einer wahren nationalen Kunst zu preisen.

Lessing zu seiner Zeit konnte nichts Besseres in der Welt der Literatur und Kunst sehen, als die griechischen Meisterwerke und Shakespeares Dramen. Die wirklich vorhandene deutsche Literatur — samt Klopstock und Wieland — mit diesen Mustern gleichstellen zu wollen, konnte ihm bei der Sicherheit seines künstlerischen Blickes und Urteils nicht einfallen. Und damit ist in Lessings Kunsturteil die Signatur des ganzen 18. Jahrhunderts gegeben: Shakespeare und Sophokles, Deutschland und Griechenland, national und antik „im wesentlichen" eins heißt sie, trotz gelegentlicher Bilderstürmerei von der einen oder der anderen Seite. In diesem Zeichen gelingt es dem Nationalgeist der Deutschen, eine eigentümlich deutsche Renaissanceliteratur zu schaffen, die zugleich durchaus *National*literatur ist, die bei einer Überfülle moderner Tendenzen und gegenwärtiger Lebendigkeit das große Erbe der Vergangenheit und die fruchtverheißenden Keime der Zukunft in sich trägt.

Erst gegen das Ende des ersten Jahrzehntes des 19. Jahrhunderts wird dieses Gleichgewicht zwischen genußfreudiger Gegenwärtigkeit, wertvoller Tradition und begeistertem Vorwärtsstreben in der deutschen Literatur gestört. Es geschieht, als die Romantiker in Gegensatz zu den Klassikern treten. Aber dieser Gegen-

satz bedeutet keine erneute Gefahr für das Entfalten der deutschen Literatur. Es handelte sich ja im 19. Jahrhundert nicht mehr um einen inneren Widerspruch — der war ein für allemal überwunden durch Lessing —, sondern um den äußeren Gegensatz kraftvoller Parteien; nicht um Zweifel am eigenen Sein und Wesen, um Unsicherheit betreffs des rechten Weges, sondern um den Kampf berechtigter, wertvoller, zielbewußter Prinzipien miteinander. Diesen Kampf konnte man mit Ruhe beobachten und konnte voraussagen, daß er nur Gutes bringen würde, daß er Vielseitigkeit und Selbsterkenntnis wecken müsse, denn damals hatte man ja eine unverlierbare gemeinsame Grundlage für alle Weiterentwicklung und alle Streitfragen: man hatte eine glänzende, eigene National- und Renaissanceliteratur, und man hatte darüber hinaus ein (wenn auch noch so mangelhaftes, unsicheres) politisches Programm, das in der nationalen Einheitsidee des deutschen Reiches gipfelte, und das in der Literatur und Philosophie (Fichte) seine begeisterte — mehr oder weniger poetische — Verkündigung fand. Im 19. Jahrhundert hat die deutsche Literatur ein für allemal innige Fühlung mit dem nationalen Leben der Gegenwart; sie ist nicht nur ein Spiegel der deutschen Familie, sondern auch des Strebens, Interesses, Kämpfens der Nation. Es entwickelt sich neben der rein künstlerischen Nationalliteratur, die die Trägerin der großen Gedanken, Zukunftsahnungen und reifen Kunstwerke des deutschen Geistes sein soll, eine journalistische Tagesliteratur, die, bald von größerem, bald von geringerem Gewicht, die eigentlich literarisch-künstlerischen Tendenzen zurückdrängt oder sich mit ihnen vermischt; die an und für sich zu neun Zehntel wertlos ist und der reinen Kunst sogar oft verderblich wird, und die doch ihre große tiefe

Bedeutung hat, da sie fortwährend das tägliche Leben und Streben der Nation spiegelt und zugleich die Vermittlerrolle zwischen Volk und Kunst hat. Ein Auseinanderfallen von populären und literarisch-künstlerischen Tendenzen, wie sie die deutsche Vergangenheit kannte, ist für die Gegenwart und Zukunft undenkbar.

Und den Anfang zu dieser Entwicklung hat unstreitig Lessing gemacht. Er hat sogar auch einmal die politische Einheitsidee im modernen Sinne ins Auge gefaßt und leise in seiner „Minna von Barnhelm" anklingen lassen. Aber wieviel mußte noch geschehen, ehe die politische Renaissance der literarischen folgen konnte, ehe ein Lessing ebenbürtiger und verwandter, kritisch-schöpferischer Geist wie Bismarck im „Reich" das vollendete, was Friedrich der Große und sein Vater praktisch in gewaltigen Kämpfen und Reformen und Lessing literarisch mit ein paar journalistischen Briefen in der Vossischen Zeitung und einem unvergänglichen kleinen Lustspiel begannen! — — —

Zwischen dem 17. Literaturbrief und der Hamburger Dramaturgie liegen acht Jahre, in denen Lessings Saat mächtig emporschießt. Von allen Seiten lassen sich Gleichgesinnte vernehmen, und ehe man es denken sollte, ist Shakespeare eine Geistesmacht in der deutschen Literatur und diese selbst der Tummelplatz für mehr oder weniger bedeutende, aber doch meist selbständig denkende Geister. Es beginnt ein nicht allzu gewissenhaftes Experimentieren und Dilettieren auf allen Gebieten der Literatur, was den geborenen Meister Lessing gerade nicht mit Freuden erfüllte, wenn es auch sicher das erste Zeichen des allgemein erwachenden literarischen Interesses war.

Die ersten, die ganz im Sinne Lessings für Shakespeares Sache arbeiteten, waren natürlich die Freunde Les-

sings und Mitarbeiter der Literaturbriefe. Hatte Lessing seine Verkündigung Shakespeares ganz im großen Stile gehalten und die Regelfrage nur mit einer verächtlichen Handbewegung abgetan, so macht es sich der kleinere Freund, Moses Mendelssohn, zur Aufgabe, Shakespeare gerade noch einmal vom Standpunkt der „Regel" zu rechtfertigen. Er tut es im Anschluß an Lessings Theorie im Briefwechsel über die Erregung der Leidenschaften: „Wer das Gemüth so erhitzen und in einen solchen Taumel von Leidenschaften zu stürzen weiß als Shakespeare," der braucht „keine Regeln", um ein einigermaßen wirksames Trauerspiel zu schreiben, ist die Grundidee seiner Ausführungen. — Auch von England kommen wertvolle Beiträge zur Shakespearekritik und literarischen Theorie. 1760 erscheinen Dr. Youngs „Gedanken über die Originalwerke" in deutscher Übersetzung; 1763 Homes „Grundsätze der Kritik". Auch sie waren geeignet, Shakespeares künstlerische Bedeutung ins rechte Licht zu rücken, wenn sie auch nicht auf Lessings Höhe standen: „Shakespeare gab uns einen Shakespeare," sagt Young, „und auch der berühmteste unter den Alten hätte uns nicht mehr geben können. Shakespeare ist nicht ihr Abkömmling, sondern ihr Bruder und *bei allen seinen Fehlern* dennoch ihnen gleich." Lessing sagt gelegentlich seiner euripideischen Studien: „Von Shakespeares Fehlern getraue ich mir fast immer den *Grund* angeben zu können. Er begeht sie, um die *Hauptsache* zu befördern und die Zuschauer desto lebhafter zu rühren." Also sind für Lessing Shakespeares Fehler überhaupt keine Fehler, sondern die Folgen einer tieferen künstlerischeren Einsicht, als sie das 18. Jahrhundert (das Jahrhundert Popes und Voltaires) kannte.

Das Wichtigste, was in den Jahren zwischen den Literaturbriefen und der Hamburger Dramaturgie für

Shakespeare in Deutschland hervortritt, ist *Wielands Shakespeareübersetzung*: 1762—1766.

Mit der Wielandschen Übersetzung wird Shakespeare erst den Deutschen in Wirklichkeit geschenkt. Durch sie wird auch den nicht literarischen Kreisen die Möglichkeit gegeben, sich mit Shakespeare bekannt zu machen und an der Hand von Lessings Kritik das Große, das Erhabene, das Melancholische in ihm zu entdecken und dem französischen Drama vorzuziehen.

Was bisher als Shakespeareübersetzung geboten war, war wenig; und dieses Wenige war keineswegs geeignet, von Shakespeares Geist ein auch nur einigermaßen treues Abbild zu geben. Außer der Borckschen Übersetzung in Alexandrinern und einigen übersetzten Bruchstücken aus Shakespeares Dramen gab es vor 1762 nur eine sehr schlechte Übersetzung von Romeo und Julia in fünffüßigen Jamben, gedruckt in den „Neuen Probestücken der Englischen Schaubühne" (Basel 1758).

Über den Wert von Wielands Übersetzung zu streiten, ist heute, wo nur noch ihre Folgen wichtig sind, ein müßiges Beginnen. Sie trägt überdies ihre Schwächen so offenbar wie ihre Tugenden. Nur in Wielands eigenem Interesse ist es zu bedauern, daß er sich in den Anmerkungen so stark von Pope, Warburton, besonders aber der durch die französische Ästhetik bestimmten öffentlichen Meinung beeinflussen ließ; es brachte ihn um die so wohlverdiente Anerkennung bei der jungen, von Shakespeare begeisterten Generation. Und dabei handelte Wieland augenscheinlich bei dieser öffentlichen Schulmeisterung Shakespeares in Mißtrauen gegen die eigene Empfindung. Diese tritt im vertraulichen Briefwechsel[1]) viel besser zutage. Da versteht er es, seiner Liebe zu Shakespeare beredten Ausdruck zu verleihen,

[1]) Siehe auch Gruber: „Wielands Leben" I, 233 f.

und er schließt in diese Liebe auch „alle seine Fehler" ein: „Ich liebe ihn mit allen seinen Fehlern," heißt es in einem Briefe an Zimmermann; und in demselben Briefe lobt er auch Shakespeares *dramatische Kunst* und Technik, für die ihm unberechtigterweise jedes Verständnis kurzerhand abgesprochen wird: „Wo fände man mehr kühne und doch richtige Entwürfe!" Dagegen heißt es vor der Öffentlichkeit (Bd. 6, 425): „Man hat es schon lange sehen können, daß die Entwicklung gar nicht das ist, worin sich der (sic!) Genie unsers Autors zu seinem Vorteil zeigt, aber eine armseligere läßt sich nicht erdenken, als diese hier" (in den beiden Veronesern). Er preist im Briefe Shakespeares „neue, schöne, erhabene, treffende Gedanken"; in der Übersetzung gibt er eine „Probe von einer Shakespeare sehr gewöhnlichen Untugend, seine Gedanken nur halb auszudrücken"[1]). — Wo fände man „mehr lebendige, glückliche, beseelte Ausdrücke als bei diesem unvergleichlichen Genie!" ruft er Zimmermann zu; in den Anmerkungen zur Übersetzung heißt es dafür (Bd. 3, 346): „Dieses Ungeheuer von einer aller Sprach- und Vernunftslehre trotz bietenden Rede;" und (Bd. 5, 43): „Indessen war dieses schülerhafte rhetorische Gewäsche, diese auf einander gehäuften, übel zusammenpassenden Metaphern und diese abmattenden Tautologien die allgemeine Mode in unsers Autors Zeit."

Der Brief an Zimmermann ist aus dem Jahre 1758. Wieland war also schon auf dem Wege zu Shakespeare, als Lessing im 17. Literaturbrief für die Begründung einer nationalen Bühne auf Shakespearescher Grundlage eintrat und den Wunsch aussprach, daß „man die Meisterstücke des Shakespeare mit einigen bescheidenen Veränderungen unsern Deutschen übersetzt hätte".

[1]) Aus **Lear**: Edmunds Worte nach dem Zweikampf mit Edgar.

Für den damaligen Geschmack und die Richtung in der Literatur waren Wielands Veränderungen am Shakespeare wirklich „bescheiden". Das geht schon daraus hervor, daß Lessing mit der Übersetzung sehr zufrieden war, und daß Schröder später es für nötig hielt, den Wielandschen Shakespeare noch weiter zu beschneiden, ehe er ihn auf die Bühne brachte.

So kommt Wielands Übersetzung wie auf Kommando dem Wunsche Lessings entgegen. Aber Wieland gibt sie nicht der nationalen Zukunftsbühne, die Lessing ersehnt, sondern in erster Linie dem lesenden Publikum, d. h. einem empfindsamen, moralisierenden und ziemlich affektierten Leserkreis. Daraus erklärt sich besser als aus einem Mangel an Verständnis bei Wieland selbst, warum er so vieles, was uns heute von überwältigender Kraft, Großartigkeit und Einzigkeit bei Shakespeare erscheint, kürzte, strich, milderte; und warum er so oft Seiten in Shakespeare betont, die dieser mit anderen, weniger bedeutenderen Dichtern gemein hat, und die — genau besehen — auch Wieland nicht als das Hinreißendste erscheinen konnten. Er sagt: „Ich war der Meinung und bin es noch, daß Shakespeare, auch bloß als ein *moralischer Schriftsteller* betrachtet, der besten einer sei, welche jemals gewesen sind; daß wenige das menschliche Herz besser gekannt und aufgedeckt haben als er, daß wenige die Natur in den mannigfaltigsten Scenen mit so vieler Wahrheit schildern als er; daß wenige das quid deceat, quid non? und das reddere personae convenientia cuique besser verstanden und ausgeübt haben; daß wenige Werke des Geistes in der Welt seien, in welchen so viel gesunde Vernunft und gutes Herz, so viel Humanität, so viel tugendhafte und edle Gesinnungen, so viel lehrreiche praktische Bemerkungen und selbst so viele Modelle und Exemplaria morum

vitaeque zu finden wären; mit einem Wort, ich dachte, Shakespeare sei um aller dieser Ursachen willen ein eben so nützlicher als angenehmer Schriftsteller."

Wieland wählt für die Übersetzung dieses „Schriftstellers" die Prosa. Nur „Der Sommernachtstraum" im Metrum des Originals macht eine Ausnahme. Diese Prosa war Fortschritt und Gewinn für die deutsche Sprache, denn dadurch, daß letztere Shakespeares Gedankenreichtum und Bilderfülle in sich aufnehmen mußte, ist sie selbst ein elastischeres und kraftvolleres Medium geworden. *Auch die deutsche Sprache* erhielt ihren durch den französischen Einfluß geschwächten *Nationalcharakter* durch Shakespeare zurück; auch sie *erstarkte durch Shakespeare in ihrer Eigentümlichkeit.* Professor Meyer, Ludwig Schröders Freund und sein erster Biograph, ein Zeitgenosse Wielands, sagt darüber: „Schwerlich bewies seit Luthers Bibelübersetzung irgend ein Werk einen so sichtbaren Einfluß auf die Bildung unsrer Sprache; wenigstens weiß ich gewissen, jetzt überall gangbaren Wendungen und Redensarten keinen früheren Ursprung nachzuweisen."[1])

Da, wo Prosa in den Shakespeareschen Stücken angebracht war, war Wielands Prosa vortrefflich und bisweilen unübertrefflich. Das hat auch A. W. Schlegel empfunden, der sie oft wörtlich in seine nie genug zu rühmende Übersetzung übernahm. „Vielleicht," sagt Meyer, „hat der früheste Übersetzer den niedrigkomischen Humor der Britten, die Hölzernheit seiner Tölpel, den wesentlichen Gehalt manches Naturlauts, die an keinen fremden Sprachgebrauch erinnernde Verständlichkeit des Ausdrucks, welche der Bühne so sehr zusagt, am unübertrefflichsten erreicht."[2])

---

[1]) u. [2]) „Friedr. Ludw. Schröder" I, 113.

Aber auch Wieland selbst war an Shakespeare gesundet! War das derselbe Wieland noch, gegen den Lessing im 14. Literaturbrief losgezogen war?: „Und die Sprache des Herrn Wielands? — Er verlernt seine Sprache in der Schweiz. Nicht bloß das Genie derselben, und den ihr eigentümlichen Schwung; er muß sogar eine beträchtliche Anzahl von Worten vergessen haben. Denn alle Augenblicke läßt er seinen Leser über ein französisches Wort stolpern, der sich kaum besinnen kann, ob er einen itzigen Schriftsteller, oder einen aus dem galanten Zeitalter Christian Weisens lieset. Lizenz, visieren, Edukation, Disziplin, Moderation, Eleganz, Ämulation, Jalousie, Korruption, Dexterität, — und noch hundert solche Worte, die alle nicht das Geringste mehr sagen als die deutschen, erwecken auch dem einen Ekel, der nichts weniger als ein Puriste ist. Linge, sagt Herr Wieland sogar —".

Jetzt findet Lessing die herzlichsten, kräftigsten Mannesworte des Lobes für die Shakespeareübersetzung und stattet Wieland so den Dank ab, den ihm die damalige Zeit schuldig blieb; denn Gerstenberg und andere wollten in jugendlicher Kritik das Gebotene nicht würdigen, weil ihnen etwas Besseres möglich erschien. Wielands Antwort im Merkur (1773) lautet: Niemand kennt die Mängel der Übersetzung „besser als ich selbst; aber ich kenne auch das Gute derselben und weiß sehr wohl, daß ihr Herr Lessing durch das, was er in seiner vortrefflichen Dramaturgie zu ihrem Schutze sagte, bloß Gerechtigkeit widerfahren ließ".

Seit dem Erscheinen der Wielandschen Übersetzung wächst die Shakespearekenntnis und -Bewunderung in Deutschland mit einer Schnelligkeit, die man wohl konstatieren, aber nicht mehr im einzelnen verfolgen kann. Shakespeares Name figuriert „wie der Mondschein in

einem Dickicht in allen Zeitungsläden", sagt 1766 Gerstenberg in einem Artikel[1]), der gerade mit dieser gehaltenen Mondscheinverehrung ein Ende machen, der die allerneueste Literatur in Opposition zu der Lessingschen Shakespeareauffassung bringen sollte.

Wie schon gesagt, waren bei der rasch wachsenden Popularität Shakespeares die mannigfachsten Experimente im sogenannten englischen Geschmack nicht ausgeblieben. Jetzt aber zeigte es sich erst, wie ganz anders die Worte der Literaturbriefe bei der jungen Generation wirkten, als Lessing und seine Anhänger wünschten. Dieser Gerstenbergsche Artikel läutet mit einem ganz neuen Ton eine neue Epoche in der Shakespeareliteratur ein: die Hurrah-für-Shakespeare-Epoche der Stürmer und Dränger. In ihr steht Shakespeares Name für die Forderung unbegrenzter Regellosigkeit, für die Verächtlichmachung aller theoretischen Untersuchung und Erkenntnis; in ihr gilt der dunkle Schaffensdrang des Dichters als das Geniale und Maßgebende und als die einzige Richtschnur der Kunst. Dadurch wird aber — in Lessings Augen — die deutsche Literatur einem Anarchismus entgegengeführt, der sie von innen heraus zerstören muß. Als deshalb Lessing 1767 an das erste deutsche Nationaltheater gerufen wird, da sieht er eine doppelte Aufgabe vor sich: Erstens das Programm, das er in den Literaturbriefen gegeben, weiter auszuführen: das französische Beispiel und die französischen Theorien durch das Muster und die Theorie der echten Antike endgültig zu besiegen, und die deutsche nationale Bühne nach Shakespeares Muster auf der breiteren Basis germanischer Eigentümlichkeit aufbauen zu helfen. Zweitens aber der einreißenden Zügellosigkeit und der

[1]) „Briefe über die Merkwürdigkeiten der Literatur" (14. bis 16. Brief).

dilettierenden Mache, die sich in Shakespeares Namen rechtfertigen will, entgegenzutreten, indem er klare unantastbare Prinzipien der Kunst aufstellt und zeigt, wie Shakespeare auch nach diesen höheren, klassischen Kunstprinzipien beurteilt, der große Meister und Künstler bleibt.

Diese zweite neue Aufgabe bedingt die reservierte Haltung, die Lessing, wie manche meinen, gegen Shakespeare in der Dramaturgie annehme. In Wirklichkeit hat sich in dem Verhältnis Lessings zu Shakespeare nichts geändert. Was sich geändert hat, ist die literarische Richtung, das Publikum, die Tageskritik. Und diese sind in einem Fahrwasser, dessen Bahn Lessing nur mit Mißtrauen betrachtet. Seine reservierte Haltung gilt dem blinden Shakespearekultus der Jungen und dem Nachahmungstriebe der Kleinen, nicht Shakespeare selbst: „Ich wäre eitel genug, mir einiges Verdienst um unser Theater beizumessen, wenn ich glauben dürfte das einzige Mittel getroffen zu haben, diese Gärung des Geschmacks zu hemmen." Dieses einzige Mittel schienen ihm die Prinzipien Aristoteles. Nicht, weil er eine anerkannte Autorität ist, sondern weil seine Gründe so unwiderleglich sind, baut Lessing auf ihm seine Theorie auf; hauptsächlich aber, weil er selbst zu den gleichen Resultaten gekommen ist: „Mit dem Ansehen des Aristoteles wollte ich bald fertig werden, wenn ich nur auch mit seinen Gründen zu werden wüßte." „Was mich also versichert..., daß ich das Wesen der dramatischen Dichtkunst nicht verkenne, ist dieses, daß ich es vollkommen so erkenne, wie es Aristoteles aus den unzähligen Meisterstücken der griechischen Bühne abstrahieret hat." In den Literaturbriefen hieß es abreißen und aufbauen: Shakespeare trat an Stelle der Franzosen *neben* die großen Muster der Alten. Jetzt arbei

Lessing wie die Juden am Tempel, die Kelle in der einen, das Schwert der Abwehr in der anderen Hand: Shakespeare tritt *unter* die Gesetze des Aristoteles. Das Wichtige für die Shakespearefrage ist die Tatsache, daß Shakespeare in der Dramaturgie vor dieser unanfechtbaren Autorität besteht, denn Ort- und Zeiteinheit hat Lessing als unwesentlich erkannt und ihre Bedeutungslosigkeit auch für die griechischen Stücke nachgewiesen. Einheit der Handlung aber hat er noch überall bei Shakespeare gefunden. So beruhen auf Aristoteles' Lehre und Shakespeares Beispiel die wichtigsten Sätze der Hamburger Dramaturgie. Und diese ist mit ihrer Verschmelzung von antiken Grundsätzen und Shakespeares Vorbild das theoretische Gegenstück zur „Minna von Barnhelm", die soeben erschienen war.

Fordern die Literaturbriefe den jungen Dichter auf, sein Genie am Shakespeare zu entzünden, so verlangt die Dramaturgie von ihm, daß er „die Kunst" von Shakespeare lerne; weisen die Literaturbriefe auf das Große, Schreckliche, Melancholische in Shakespeare, so zeigt die Dramaturgie, wie genau Shakespeare wußte, was zu der *Kunst* des Dramatikers wie zu der des Schauspielers gehört, wie besonnen die Mittel gewählt sind, vermöge deren er zu seinen großen Wirkungen gelangt. War in den Literaturbriefen nur darauf hingewiesen, daß Shakespeare den Zweck der Tragödie besser erreiche und den Griechen ähnlicher sei als Corneille und Racine, so wird in der Dramaturgie die französische Bühne — jetzt besonders auch Voltaire, der Shakespeare geplündert und angegriffen hatte, — mit Shakespeares Beispiel bekämpft. Bei dieser Gelegenheit gibt Lessing seinen kleinen Beitrag zur *ästhetischen Interpretation und Charakterisierung* Shakespearescher Dramen, mit der Gerstenberg kurz zuvor den Anfang gemacht hatte.

Lessings Charakteristik betrifft nur den „Romeo" und den „Othello": „Die Liebe selbst hat Voltairen die Zayre diktiert, sagt ein Kunstrichter artig genug. Richtiger hätte er gesagt: die Galanterie. Ich kenne nur eine Tragödie, an der die Liebe selbst arbeiten helfen; und das ist Romeo und Juliet vom Shakespeare." Herder charakterisiert den Romeo bald darauf in ähnlicher Weise: „Dies vortreffliche, himmlische Stück, das einzige Trauerspiel in der Welt, was über die Liebe existiert." Tieck, der Romantiker, braucht dann schon bedeutend mehr Raum für seine Begeisterung: „Es ist in dem Stück die Liebe und alle Gefühle rätselhaft, wundervoll, wie volles klares Mondlicht über Feld, Wies' und durch den Wald, alles bis an die Grenze der äußersten Möglichkeit getrieben und dann wieder so gelinde in die ebene Bahn der Wahrheit, des Natürlichen und Gewöhnlichen zurückgeführt, um von neuem durch Wunder zu erstaunen. Romeo und Julia ist wie die Liebesgöttin aus dem Schaum der bewegten Wogen der unermeßlichen Dichtkunst und Leidenschaft emporgestiegen." A. W. Schlegel sagt: „Romeo und Julia ist ein Gemälde der Liebe und ihrer beklagenswerten Schicksale in einer Welt, deren Atmosphäre zu rauh für diese zarteste Blüte des menschlichen Dasein ist ... zugleich die Vergötterung und das Leichenbegängnis der Liebe." Gervinus nennt das Trauerspiel „Das Hohelied der Liebe". Doch Lessings Wort, Romeo und Julia ist die einzige Tragödie, „an der die Liebe selbst hat arbeiten helfen," scheint mir mehr zu sagen als sie alle. — Eine sehr treffende Bemerkung bekommen wir auch, wenn Lessing den Othello mit dem Orosman der Zaïre vergleicht: „Wir hören in dem Orosman einen Eifersüchtigen reden... Othello hingegen ist das vollständigste Lehrbuch über diese traurige Raserei."

In den „Literaturbriefen" hatte Lessing unterlassen auf Shakespeares Technik und die „Schwierigkeiten" seiner Kunst „weitläufig" einzugehen. Jetzt, wo er in der „Minna von Barnhelm" sich selbst als Meister der Kunst gezeigt hat, gibt er wenigstens manch bedeutsamen Fingerzeig, was und wie von Shakespeare zu lernen ist. Die Charaktere in Shakespeares Stücken sind — nach Lessing — deshalb so vorzüglich, weil Shakespeare nie in ängstlich befangener Weise bestimmte Charaktereigenschaften herausarbeitet, sondern weil „sein reges und feuriges Genie auf alles aufmerksam war, was ihm in dem Verlauf der Szenen Dienliches aufstoßen konnte". Die Mischung von Komik und Tragik, wie sie Shakespeare bietet, hatte Wieland im „Agathon" hoch gepriesen, weil sie ein solch treues Abbild des menschlichen Lebens sei. Lessing betont, daß es sich nicht einfach um eine lebenswahre Durchmengung von Fröhlichem und Traurigem handelt, sondern daß diese Mischung erst dadurch Bedeutung gewinnt, daß sie nach *künstlerischen Gesichtspunkten* geschaffen ist. „Nur wenn eben dieselbe Begebenheit in ihrem Fortgange alle Schattierungen des Interesses annimmt, und eine nicht bloß auf die andere *folgt*, sondern so notwendig aus der andern *entspringt;* wenn der Ernst das Lachen, die Traurigkeit die Freude, oder umgekehrt so unmittelbar erzeugt, daß uns die Abstraktion des einen oder des andern unmöglich fällt," ist die Mischung von Komischem und Tragischem im Drama künstlerisch berechtigt; so entscheidet Lessing 1768 die Frage nach der Berechtigung der Mischgattungen,[1]) eine Streitfrage,

[1]) Vgl. Hamb. Drama Stück 48: „Was will man endlich mit der Vermischung der Gattungen überhaupt? In den Lehrbüchern sondre man sie so genau ab, als möglich: aber wenn ein Genie, höherer Absichten wegen, mehrere derselben in einem und eben

die sich schon zu und vor Shakespeares Zeiten in England erhoben hatte, und die trotz Lessing noch einmal zum Kampfeszeichen wurde, als sich romantische und klassische Shakespeareauffassung entgegentraten.

Vielleicht das Wertvollste, was Lessings produktive Kritik für die Theorie des jungen Dramatikers bietet, ist die auch heute noch einzig und unangefochten dastehende Anweisung über die rechte Art der Nachahmung Shakespeares.

In kindlicher Selbstüberschätzung hatte sich Weiße neben Shakespeare gestellt und hatte verkündet, er habe seinen „Richard III." schon fertig gehabt, als er Shakespeares „Richard III." gelesen habe; er habe also kein „Plagiat an Shakespeare" begangen; „aber", hatte er mit herausfordernder Bescheidenheit hinzugefügt, „vielleicht wäre es ein Verdienst gewesen, an dem Shakespeare einen Plagiat zu begehen". Wir müssen Weiße, diesen ersten geschickten Macher in shakespearisierenden Dramen[1]), für seine Bemerkung dankbar sein, denn sie gibt Lessing Veranlassung, sich ganz klar auszusprechen, wie er sich die Shakespearenachahmung denkt, auf welche Weise die deutsche Nationalbühne an Shakespeare erstarken soll, und wie er selbst Shakespeares Beispiel, für seine Dramen genutzt hat[2]):

„Shakespeare will *studiert*, nicht *geplündert* sein. Haben wir Genie, so muß uns Shakespeare das sein, was dem Landschaftsmaler die Camera obscura ist: er sehe

---

demselben Werke zusammenfließen läßt, so vergesse man das Lehrbuch, und untersuche bloß, ob es diese höhere Absichten erreicht hat."

[1]) Minor: „Chr. F. Weiße und seine Beziehungen zur deutschen Literatur." Innsbruck 1880.

[2]) Dramaturgie, Stück 73.

fleißig hinein, um zu lernen, wie sich die Natur in allen Fällen auf *Eine* Fläche projektieret; aber er borge nichts daraus. Ich wüßte auch wirklich in dem ganzen Stücke des Shakespeares keine einzige Szene, sogar keine einzige Tirade, die Herr Weiße *so* hätte brauchen können, *wie sie dort ist.* Alle, auch die kleinsten Teile beim Shakespeare, sind nach den großen Maßen des historischen Schauspiels zugeschnitten, und dieses verhält sich zu der Tragödie französischen Geschmacks ungefähr wie ein weitläuftiges Freskogemälde gegen ein Miniaturbildchen für einen Ring. Was kann man zu diesem aus jenem nehmen, als etwa ein Gesicht, eine einzelne Figur, *höchstens eine kleine Gruppe, die man sodann als ein eigenes Ganze ausführen* muß? Ebenso würden aus einzeln Gedanken beim Shakespeare ganze Szenen, aus einzeln Szenen ganze Aufzüge werden müssen. Denn wenn man den Ärmel aus dem Kleide eines Riesen für einen Zwerg recht nutzen will, so muß man ihm nicht wieder einen Ärmel, sondern einen ganzen Rock daraus machen. Tut man aber auch dieses, so kann man wegen der Beschuldigung des Plagiums ganz ruhig sein. Die meisten werden in dem Faden die Flocke nicht erkennen, woraus er gesponnen ist. Die wenigen, welche die Kunst verstehen, verraten den Meister nicht und wissen, daß *ein Goldkorn so künstlich kann getrieben sein, daß der Wert der Form den Wert der Materie bei weitem übersteigt*"... Weiße hätte Shakespeare „können genutzt haben, ohne daß eine einzige übertragene Gedanke davon gezeugt hätte. Wäre mir indes eben das begegnet, so würde ich Shakespeares Werk wenigstens nachher als einen Spiegel genutzt haben, um meinem Werke alle die Flecken abzuwischen, die mein Auge unmittelbar darin zu erkennen, nicht vermögend gewesen wäre". Lessing will also keine Shakespearenach-

ahmung, die aus der Kenntnis Shakespeares nur stofflichen Vorteil zieht, nur Motive, Szenen, große Worte und starke Taten gewinnt, sondern eine, die auf intimem Studium der Shakespeareschen Kunst beruht, und die, wenn sie aus Shakespeare entlehnt, das Entlehnte so verarbeitet, daß es zu etwas Neuem, Eigenem wird. Das gerade ist es, was Lessings Stellung sowohl in der Theorie als in der Praxis über die jungen „Genies" erhebt. Er erkennt in Shakespeare den großen Künstler, den bewußt schaffenden Meister unter den dramatischen Dichtern. Ein Genie, d. h. ein geborener Dichter, kann sich an Shakespeare zu großer Schaffensfreudigkeit begeistern. Doch damit nicht genug: „Haben wir Genie", so müssen wir, nachdem Shakespeare uns entzündet hat, auch von ihm „die mühsamen Vollkommenheiten der Kunst" erlernen. Wir müssen lernen, das Shakespeare entlehnte Goldkorn so kunstvoll zu treiben, daß die eigen geschaffene Form den Wert des Kunstwerkes bestimmt. — Lessings Dramen sind die unvergleichlichen Beispiele zu dieser Lehre, und nichts Reizvolleres kann es für den kunstsinnigen Analytiker geben, als in der „Minna" oder „Emilia" oder im „Nathan" Shakespeares Gold in Lessingscher Kunstform verarbeitet zu sehen. Auf diese Seite des Verhältnisses von Lessing zu Shakespeare näher einzugehen, muß ich mir leider im Rahmen dieser Arbeit versagen, da sie nur in ganz ausführlicher Darstellung Wert und Interesse haben könnte.

Durch Lessings produktive Kritik war die Theorie und das Programm für die Entwicklung der Shakespeareliteratur in Deutschland und des deutschen Nationaltheaters in großen Zügen gegeben. Bei der praktischen Ausführung dieser Ideen treten zwei deutsche Männer Lessing tatkräftig zur Seite: Wieland mit seiner Shake-

speareverdeutschung und Ludwig Schröder, der mit seiner genialen Schauspielkunst und seiner geschickten Bühnenleitung das beinahe vollenden sollte, was Lessing ersehnt hatte.

So gehören Lessing, Wieland und Schröder in der Shakespeareliteratur aufs engste zusammen. Lessing fordert Shakespeare als Grundlage für die nationale Bühne und die dramatische Kunst. Wieland schafft einen deutschen Shakespeare, und Schröder paßt diesen der Bühne und dem Publikum an. Damit war die Bahn für Shakespeare in Deutschland frei; die weitere Entwicklung konnte zwanglos und stetig vor sich gehen.

Wieland, Schröder, Lessing sind eminent praktische Charaktere. Ihrem Wirken ist es allein zu danken, daß bei der Einführung Shakespeares in unsere Literatur und vor allem bei seiner Einbürgerung auf unserer Bühne nicht der zweite Schritt vor dem ersten getan wurde und so unnötige Verwirrung im Publikum und in der Literatur hervorgebracht wurden. Maßvoll im Verurteilen des Alten und zielbewußt in der Einführung des Neuen gehen sie vor. Experimente und Utopien, wie sie sich nach ihnen und neben ihnen der Sturm und Drang schon erlauben durfte, sind ihnen fremd. Nicht nur das denkbar Höchste, sondern auch das Nächsterreichbare wird von ihnen als Ziel ins Auge gefaßt.

II. Die Einbürgerung Shakespeares auf der Bühne durch Ludwig Schröder.

Das Hamburger Nationaltheater war gescheitert, und Lessing zog seine Hand ein für allemal von der deutsch-nationalen Bühnenangelegenheit zurück. An Lessings Stelle wird jetzt *Ludwig Schröder* Träger des Gedankens und der Ausführung. Aber auch diesem

genialen Fachmanne gelingt es nur langsam, auf der Bühne zu erreichen, was Lessing erstrebt hatte, und was dieser in seinen Werken, in seiner „Sara", seiner „Minna von Barnhelm", seinen kritischen Schriften, geleistet hatte: die Verschmelzung von populären und literarischen Tendenzen.

Die Entwicklung der Bühne ist hinter der literarischen Entwicklung zurückgeblieben. 1768, als Schröder Lessings Erbschaft antritt, herrscht auf ihr ein wildes Durcheinander, anscheinend ohne jede bestimmte Entwicklungslinie: wüste Stegreifstücke mittelalterlicher Tradition, gezierte und steife Alexandrinerstücke im französischen Hofton, sogenannte Charakterkomödien und rührende Lustspiele; neben Bearbeitungen des realistisch-phantastischen, aus bunter Motivenfülle zusammengewürfelten Dramas der Nach-Elisabethinischen Zeit kleine Schäferspiele, Singspiele und andere „Spiele" von altmodischer Grazie; die Gottschedsche Schule neben Stücken im englisch-bürgerlichen Geschmack. Dabei müssen Oper und Ballett für die notwendigen Kasseneinnahmen, die durch die Konkurrenz der italienischen Operntruppen und der französischen ‚acteurs' sehr bedroht sind, sorgen. Dieses ausländische Durcheinander wäre vielleicht nicht so schlecht, hielte ihm eine nationale Bühnenkunst die Wage. Doch neben Lessings „Sara" und „Minna von Barnhelm" und je ein Stück von Cronegk und Wieland vertritt nur Weißes geschickte Mache das deutsche Drama; und so herrschen auf der deutschen Bühne zur Zeit der Dramaturgie mittelalterliche Trivialität, geziertes Ausländertum und moralpredigende Spießbürgerlichkeit uneingeschränkt nebeneinander. Von Shakespeares Geist keine Spur! Nur hier und da ein von ihm geraubter Stoff, bis zur Unkenntlichkeit „bearbeitet".

Und dabei bleibt es auch vorläufig. Schon finden die Stürmer und Dränger in Shakespeare den Inbegriff und das Ziel aller Kunst und alles Lebens, schon berauscht die neue Freiheit den jungen Goethe, Lenz, Klinger und reißt sie fort zur Schöpfung von Dramen, die Shakespeares Kühnheiten übertreffen, und noch ist Shakespeare für das wirkliche Theater Deutschlands nicht viel mehr als ein etwas ominöser Name. Erst als im Jahre 1776 Hamlet auf der Hamburger Bühne erscheint, erkennt sich auch die deutsche Volksseele, das deutsche Publikum im Spiegel von Shakespeares Geist; und damit siegt endlich auch auf der Bühne die von Lessing gewollte shakespearisch-nationale Richtung, damit bricht auch auf der Bühne die Renaissanceperiode an.

Die Antwort auf die Frage, warum die Bühne nicht mit der literarischen Bewegung Schritt halten konnte, ist leicht zu geben: Die Bühne ist in viel stärkerem Maße eine Dienerin der Masse als die schöngeistige Literatur; sie ist gänzlich von einem bunt und zufällig zusammengesetzten Publikum abhängig und ist gezwungen, will sie etwas erreichen, fortwährend acht zu geben, daß sie den Standpunkt des Durchschnittspublikums nicht aus dem Auge verliert und so diesem unverständlich, ärgerlich, langweilig wird. Das Durchschnittspublikum ist aber stets in der Kunst die Partei des strengen Konservativismus. Es setzt jeder ästhetischen Neuerung einen — zum Teil heilsamen — Widerstand entgegen, an dem diese ihre Lebenskraft erproben muß. Dieser Widerstand ist aber keine Eigenkraft und kein Eigenwert, sondern bedeutet nur *dumpfes Ablehnen des Ungewohnten.* Eben deshalb kann der wahre Künstler in seinem besten Streben auf die Dauer von ihm nicht zurückgehalten werden, wenn er Energie genug besitzt, das Dumpfe des Widerstandes allmählich zu besiegen,

dadurch, daß er den Besten seiner Zeit genug tut und so von oben herab eine Bildung und Erziehung des Publikums verursacht. Denn, kann das Publikum sich auch nicht sprungweise entwickeln wie ein großer Geist (dazu ist es zu stolz auf das, was es in der Schule gelernt hat und immer beleidigt, wenn es etwas *nach*denken soll, was es nie hätte selbst denken können, und was ein bloßer Zeitgenosse ihm vorgedacht hat), so entwickelt es sich doch allmählich, indem es durch neue, große Wirkungen aus dem Gleichgewicht gerüttelt wird und dann sich instinktiv nach berufenen Führern umsieht, die ihm das Altgewohnte mit dem Neuempfundenen versöhnen sollen, denen es nachempfinden und nachkritisieren kann, und von denen es sich allmählich den neuen Standpunkt suggerieren läßt. Somit nötigt das Publikum jeden, der auf seine Meinung angewiesen ist, zum Kompromiß. Daß aber dieser Widerstand und dieser Zwang zum Kompromiß für die Schaffenden etwas Aufreizendes hat, ist nur zu verständlich. Nichts ist bitterer, als neue Werte wegen alter Vorurteile verachtet zu sehen. Noch 1798 schreibt Schröder, der so viel bei der Erziehung des Publikums erreicht hatte, an Böttiger (17. Oktober): „Es gibt keine theatralische Kunst, denn es gibt kein Publikum. Jeder Charlatan kann ihm etwas weismachen". Und Lessing bittet seinen Berliner Freund, nachdem das Nationaltheater gescheitert war, er möge ihn doch erst nach 20 Jahren an diese Theateraffäre erinnern: „wenn ich dann den Bettel nicht schon vergessen habe, so will ich Ihnen die Geschichte desselben haarklein erzählen. Sie sollen alles erfahren, was sich in der Hamburger Dramaturgie nicht schreiben ließ. Und wenn wir auch dann noch kein Theater haben, so werde ich aus der Erfahrung die sichersten Mittel nachweisen können, in

Ewigkeit keines zu bekommen. Transeat cum ceteris erroribus!"

Nur zehn Jahre dauerte es indessen, bis Lessing die Freude zuteil wurde, Schröder, den Erfüller seiner Wünsche, in demselben Hamburg auf der Höhe seines Könnens an der Spitze eines vorzüglichen Theaters mit ausgesprochen national-literarischer Richtung in der „Emilia Galotti" als Marinelli zu sehen. In zehn Jahren hatte durch Schröders Bemühung die *Praxis* der Bühne die Lessingsche *Theorie*, die ihr „mit Siebenmeilenstiefeln" vorausgeeilt war, eingeholt.

Schröders Leben ist von Anfang an mit dem Schicksal und dem Fortschritt der deutschen Bühne verkettet. Seine Mutter und sein Stiefvater gehören zu den ersten Schauspielerkräften der Schönemannschen Truppe, die von Gottsched und der Neuberin ihre reformatorische, literarische Richtung und ihr Programm erhalten hat, nämlich: „Reinigung" der Bühne vom Stegreifspiel und von aller mittelalterlichen Geschmacksverirrung, Einführung eines künstlerisch-literarischen Repertoires. Mit der Reform des Repertoires geht eine Reform der Schauspielkunst Hand in Hand. An Stelle des flotten Extemporierens und Witzereißens tritt die französische Schule, „im Geleise der Versailler Affektion"[1]). Diese neue Richtung bedeutete eine künstlerische Mäßigung des wilden Gekreisches und des über alle Begriffe lauten Pathos, wie sie bis dahin bei den Darstellungen der Haupt- und Staatsaktionen üblich gewesen waren. Der Rhythmus und der französische Hofton fesselten und milderten die wilde Manier. Dafür wurden geziertes

[1]) Devrient: „Geschichte der deutschen Schauspielkunst", (Leipzig 1848) II 28 f.

Pathos mit lang tremolierten Ahs und Ohs, taktgemessenes Schreiten, gewundene Armbewegungen und unmögliche Stellungen des Oberkörpers auf der Bühne Mode, und für die tragischen Heldinnen war ein weißes, wehendes Taschentuch ein unentbehrliches Requisit. Diese Mischung von französischer Grazie mit den Traditionen der alten Staatsaktionen hieß kurz die „Schönemannsche Schule".

Frau Schröder und Ackermann unterscheiden sich von Anfang an von den übrigen Kräften durch „guten Vortrag und charakteristische Gestikulation". Ihre durchaus lebendige und im Leben gereifte und gestählte Eigenart läßt sich trotz des starren Alexandrinerzwanges nicht in die Schablone pressen. Als sie sich von Schönemann trennen und eine eigene Bühne gründen (1742), bedeutet dies für die Schauspielkunst den Anfang jener bedeutsamen Entwicklung, die in der Schröderschen oder „Hamburger Schule" ihren Höhepunkt erreichen sollte und damit den ersten Höhepunkt der deutschen Schauspielkunst überhaupt darstellt.

Parallel zu der literarischen Konstellation haben wir also im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts in der Bühnendarstellung zwei Richtungen. Den beiden literarischen Richtungen: Gottsched und Lessing entsprechen auf der Bühne die Schönemannsche Schule, die von Gottscheds Geist inspiriert ist und sich nach dessen Schablone zu bilden bemüht, und die Ackermann-Schrödersche Schule, die — unabhängig von Lessing, aber in seinem Geiste — mit ihrem Streben nach Wahrheit und Natürlichkeit und ihrem Mut zur deutschen Eigenart für die freie Ausbildung der deutschen Bühnenkunst eintritt.

Dies gilt aber nicht — oder doch nur in beschränktem Maße — für das Repertoire. Bei Schönemann wie

bei Ackermann ist man, was dieses anbetrifft, auf einen rein äußerlichen Kompromiß angewiesen. So huldigt man an ein und demselben Abend zum Beispiel der neuen literarischen Richtung etwa durch die Aufführung von de la Mottes „Standhaftigkeit der Makkabäer" und sorgt für die gute Laune des Publikums dadurch, daß man ein tolles Stegreifspiel, in welchem Harlekin sich als Dame, Kourier und Jude verkleidet o. dgl., folgen läßt. Wenn man will, kann man aber trotzdem auch aus dem Schröderschen Repertoire schon von Anfang an auf eine stärkere Verwandtschaft mit Lessings Geist schließen. Frau Schröder bevorzugt vor der Alexandrinertragödie, die bei Schönemann à l'ordre de jour ist, die Charakterkomödie eines Holberg, Destouches, Molière.

Etwas weniger äußerlich wird die Verschmelzung von literarischen und populären Bühnenbestrebungen, als Harlekin unmodern und entbehrlich wird und Gottscheds Einfluß zu schwinden beginnt. Denn damals bekommt das Repertoire Ersatz sowohl für den „niedrigen Ton", den man nicht entbehren konnte, als für den „erhabenen Stil", den man nicht entbehren wollte, aus England. Das Beste dabei ist, daß in diesen englischen Stücken beides, Hohes und Niederes, in *einem* Stück zusammengewürfelt ist. In diesem Sinne ist zum Beispiel Otways „Gerettetes Venedig" als ein Fortschritt zu begrüßen und als ein Vorläufer für das bürgerliche Trauerspiel. In diesem wird dann schon eine wirkliche Verschmelzung von populären und literarischen Tendenzen geboten; in ihm sieht sich das Volk zum ersten Male nach langer Zeit wieder selbst in einem — wenn auch mangelhaften — literarischen Kunstwerk auf der Bühne dargestellt.

Ackermann sowohl als Koch, Schönemanns Nachfolger, bemächtigen sich des bürgerlichen Trauerspiels.

Lessing kennt beide Truppen. Aber er übergibt Ackermann, der 1755 nach langen Wanderfahrten nach Berlin kommt, *sein* bürgerliches Trauerspiel. Bei der Aufführung der „Miss Sara Sampson" spielt Ludwig Schröder, damals 11 Jahre alt, die Arabella.

So kommt Ludwig Schröder zum erstenmal mit Lessing in Berührung, gerade in dem Augenblick, wo Lessing seinen Weg auf der Shakespeare-Aristoteles-Bahn angetreten hat, und wo er in seiner „Sara" den ersten Grundstein für die deutsch-nationale Bühne gelegt hat. — Schröders Lebensweg führt ihn dann weit weg von dem seines großen Zeitgenossen, aber in seiner geistigen Entwicklung kommt er ihm immer näher. Und zwar sind es Shakespeares Werke und Shakespeares Geist, die ihn die Brücke zu Lessing und zum Verständnis der großen Aufgaben, die später sein Lebenswerk bedeuten sollten, finden ließen:

Zu der gleichen Zeit, wo Lessing in seiner engen Berührung mit Shakespeare die Erfahrungen sammelt, die für die Geschichte Shakespeares in Deutschland und für die deutsche Bühnenfrage ausschlaggebend werden (1758)[1]), tritt dem in Königsberg von seinen Eltern verlassenen, im tiefsten Elend fast verkommenden Schauspielerkinde der englische Equilibrist Stuart in den Weg, der nicht nur sein Erretter aus materieller Not wird, sondern auch die geistigen Kräfte des genialen Knaben wiederbelebt, indem er ihm *aus Shakespeare vorträgt* und ihn einzelne Szenen auswendig lernen läßt. Vier Jahre danach fällt die Wielandsche Shakespeareübersetzung in Schröders Hände. Sie rettet ihn, nach seinem eigenen Geständnis, aus der Verflachung eines unruhigen Junggesellenlebens und lenkt seine künstlerische Aufmerksamkeit, die bis dahin fast aus-

[1]) Siehe oben S. 37 f.

schließlich dem Ballett gegolten hatte, auf das Schauspiel: „Schröder verschlang die Übersetzung und machte sie zu seinem Handbuch", erzählen seine Biographen [1]). Wie begreiflich ist es, daß Lessing und Schröder sich aufs beste verstehen, als Lessing 1766 nach Hamburg kommt, um die Angelegenheiten des Nationaltheaters zu prüfen: „Es ward sehr bemerkt, wie geflissentlich er den jungen Schauspieler auszeichnete, und wie ernsthaft er dessen gesprächsweise geäußerten Ansichten über Theater und Drama würdigte". [2]) — Welcher Segen für die Zukunft der deutschen Bühne aus einem Zusammenwirken dieser beiden hätte entstehen können, ist eine Betrachtung, die fast traurig stimmt, und fast noch trauriger macht es, zu bedenken, wieviel sie sich hätten persönlich sein können. Menschen, die wie Lessing und Schröder ihrer innersten Natur nach gezwungen sind, das, was sie für das Wahre und Richtige erkannt haben, möglichst prägnant und unzweideutig zu formulieren, die ungeduldig gegen alle Halbheiten und mitleidslos gegen alle Prätensionen im Drange nach Wahrheit alle Rücksichten vergessen (auch die auf die eigene Person und den Eindruck, den diese durch ihre Worte machen wird), sind meist einsam, trotz aller Anerkennung, die sie sich erzwingen mögen, denn ihre Gedanken sind so wenig wie ihr äußeres Gebahren Gemeingut der anderen; und vom Kettenbrechen sind ihre Hände hart geworden. — Als Lessing nach Hamburg kommt, hat Schröder dasselbe verlassen; und als Schröder nach Hamburg zurückkehrt, ist sein großes Vorbild schon zürnend in Wolfenbüttel.

---

[1]) Litzmann: „Ludwig Schröder" (Hamburg 1890) I 205. F. L. W. Meyer: „Beitrag zur Kunde des Menschen und Künstlers Schröder" (Hamburg 1819) I 157.

[2]) Litzmann a. a. O. I 350.

Das Unternehmen der nationalen Bühne war aber nicht nur deshalb gescheitert, weil praktische Schwierigkeiten, wie Mangel einer einheitlichen Leitung, schlechte pekuniäre Verwaltung, Eifersucht und Ungezogenheit der Schauspieler ihm im Wege standen, sondern wohl vor allen Dingen daran, daß das Publikum dem nationalen Gedanken, dem ganzen Unternehmen teilnahms- und verständnislos gegenüberstand. „Die Hamburger Dramaturgie mußte erst geschrieben sein", bemerkt Litzmann, ehe der Sinn für eine nationale Bühne im Publikum erwachen konnte. —

Als Schröder an Stelle seines Stiefvaters die Leitung der Gesellschaft und an Lessings Stelle die Bildung der deutschen Bühne übernahm, hatte die Hamburger Dramaturgie schon gewirkt. Sie hatte dem denkenden Publikum den Geschmack an der deutsch-französischen Kunst verdorben, seinen Sinn und sein Interesse für Neues und Besseres, für nationale Dramen, geweckt. Aber *jetzt fehlte es an nationalen Dramen*, dieses neue Bedürfnis zu befriedigen!

Und sie wollen nicht kommen! Schon zu Nicolais Preisausschreiben waren die Bewerbungen nur spärlich eingetroffen; und noch 1773 richtet Wieland im Merkur die dringende Bitte an die jungen Dichter, sie möchten doch Dramen schreiben. Keiner empfand diese klaffende Lücke im Repertoire schmerzlicher als Ludwig Schröder, der, von Lessings Programm erfüllt, es als seine Lebensaufgabe ansah, der nationalen Bühnenkunst auf seinem Theater die Stätte zu bereiten. Deshalb bietet er den Werken aller jugendlichen Dramatiker freundliche Aufnahme auf seiner Bühne, deshalb bringt er mit großen Opfern unruhige Sturm- und Drangdramen, die mit absichtlicher Vernachlässigung der Bühne geschrieben sind, zur Aufführung, nur weil es deutsche Originaldramen

sind; und deshalb erläßt er schließlich eine „Ankündigung", in der er sich erbietet, jedes bühnenfähige Drama mit 20 Louisdor zu honorieren. Bis dahin standen alle Stücke den Bühnen gratis zur Verfügung und waren ihrer Willkür preisgegeben. „Wir wünschen durch diesen Weg mehr gute Originalstücke auf unser Theater zu bringen", heißt es in der Ankündigung, und gleichzeitig wird versichert, daß die Kritiker bei der Annahme „unter den jetzigen Umständen nicht gar so strenge seyn würden"... „Wir hängen nur noch den Wunsch und die Bitte an Deutschlands Dichter an, dies Werk zu unterstützen. Ihr Eifer und unser Dank und Aufmunterung können uns in den Stand setzen, das *eigentlich* Ausländische zu entbehren und *den frommen Gedanken vom Nationaltheater zur Wirklichkeit zu bringen*".

Trotz aller Bemühungen Schröders kommt keine nationale Bühnenliteratur in Fluß. Der einzige große Erfolg, den er vor Shakespeares Erscheinen in seiner eigensten Richtung erringen kann, ist die erste Aufführung von Lessings „Emilia Galotti". Die begeisterte Aufnahme, die sie beim Publikum findet, beweist, wie sehr das Publikum selbst jetzt schon auf das nationale Drama wartete.

Es ist geradezu merkwürdig, wie stark die damalige Zeit sich ihrer literarhistorischen Bedeutung bewußt ist, wie sie alles Neue auf der Bühne am Programm des 17. Literaturbriefes und der Dramaturgie mißt, wie sie fühlt, daß der frische Lebensstrom germanischer Leidenschaftlichkeit und germanischer Gedankenfülle, der in der deutschen Jugend wieder zu pulsieren beginnt, durch Shakespeares und Lessings Geist aus der Erstarrung gelöst ist. — So heißt es in dem Prolog, der vor der Premiere für die Emilia Galotti Stimmung machen soll, von Lessing:

„Der in der alten Briten Geist Euch durch des Lebens Szenen führet,
Euch durch das Labyrinth der Leidenschaften reißt,
Euch lächeln läßt und mächtig rühret,
Der als ein Biedermann sich dreist
Den stolzen Nachbarnationen
Und ihren Julien und Desdemonen
Emilien zur Rechten stellt
Und seine Deutschen schadlos hält."

Über die Erstaufführung des „Goetz von Berlichingen" schreibt der Hamburger Theaterbericht vom 24. Oktober: „Jedermann drängte herzu, *das große Nationaldrama* zu sehen, welches wir ohne Scheu und mit einiger Keckheit gegen Shakespeares Lear oder Hamlet aufstellen können, wenn's der Vergleichung bedürfte". Auf dem neuen Vorhange des Hamburger Theaters sitzt auf der obersten Stufe des Tempels der Wahrheit zu Füßen der Göttin der Wahrheit Shakespeare und blickt den Ankommenden erwartend entgegen; darunter sieht man die sterbende Emilia Galotti in Odoardos Armen und weiter im Hintergrunde steht Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand. Alles Neue, was man loben will, erhält den Stempel: Shakespeares Geist! O Shakespeare — Lessing! rufen begeisterte Kritiker der „Emilia", wie Ebert, aus. Solche Stimmen von Zeitgenossen fallen schwer in die Wage. Und ich möchte deshalb noch einmal betonen, wie müßig das Beginnen ist, heute, nach ein und einem halben Jahrhundert, Lessings Verdienst um die Einbürgerung Shakespeares wegdisputieren oder zugunsten Nicolais vermindern zu wollen. „Lessing", sagt A. W. Schlegel, der noch durch Zeitgenossen Lessings, wie Nicolai und Herder, hätte widerlegt werden können, *„sprach zuerst mit Nachdruck von Shakespeare und bereitete dessen Erscheinen vor"*.

Befremdend erscheint es uns heute, daß Schröder, der unter dem Mangel an zugkräftigen Stücken so sehr

litt, bei dieser Stimmung für Shakespeare im Publikum nicht ohne weiteres zu Shakespeares Dramen, seinem „Handbuch", griff, um durch sie seinem Repertoire aufzuhelfen. Aber sein Zögern wird verständlich, wenn wir die damalige Zeit genau ins Auge fassen.

Die deutsche Bühne hatte und hat auch heute noch die Tradition und die äußere Einrichtung der französischen Kulissenbühne übernommen. Die französischen drei Einheiten, besonders die des Ortes, hatten es der Regie, soweit Dekorationswechsel in Betracht kam, sehr bequem gemacht. Shakespeares Stücke aber sind für eine dekorationslose Bühne geschrieben und stellen an eine Kulissenbühne infolge des Ortswechsels ungeahnte Anforderungen. Die schwerfällige Theatermaschinerie muß den leiblichen Augen vorführen, was Shakespeare für die leichtbeschwingte, ungefesselte Phantasie seiner Zuschauer schrieb oder ihr auszuführen überließ. Selbst heute noch, wo die Verwandlungen auf der Bühne von einer bewunderungswürdigen Technik unterstützt werden, und wo das Publikum im Prinzip gar nichts gegen die Verwandlungen des Ortes hat, scheint bisweilen die Einheit der Handlung in Shakespeares Dramen durch diesen häufigen, schwerfälligen Ortswechsel aufgehoben. Wie viel mehr bedeutete dies aber einem auf französische Weise gebildeten Publikum der damaligen Zeit, das den Wechsel schon an sich als eine Ungehörigkeit empfand. — Daß Shakespeare so, wie er war, unverkürzt und unverändert auf die Bühne kommen könne, schien ausgeschlossen, schon aus diesem rein äußerlichen Grunde. Dazu kam, daß das Publikum, viel weniger international als das heutige, die englische Atmosphäre der Dramen als etwas Störendes empfand. Eine Verwienerung der „Lustigen Weiber" war den Wienern „zu englisch".

Man hatte „auf ein Lokalstück gehofft". Den historischen Dramen aus der englischen Geschichte gegenüber ist das Publikum stets ablehnend geblieben. Sie sind ihm auch heute noch „zu englisch". —

An Versuchen, Shakespeare auf die Bühne zu bringen, fehlte es indessen nicht. Aber was unter Shakespeares Namen gegeben wurde, mußte die Einsichtigen, besonders Schröder, eher abschrecken als aufmuntern. Es sind grausame Verstümmelungen des Wielandschen Shakespeare.

Bei alledem war die Frage der Aufführbarkeit der Shakespeareschen Dramen Tagesgespräch. Der Schmidtsche „*Othello*" (1769) verdankt, wie der Verfasser erzählt, seine Entstehung einem Streit in einer Gesellschaft um die Frage: „ob es möglich wäre, dem Volke den Shakespeare, von dem es jetzt so viel hört, auch auf der Bühne zu zeigen. Die meisten behaupteten, es sey auf keine andere Art möglich, als wenn man seine Stücke so sehr, wie Weiße den Romeo, modernisierte. Ich räumte es ein, allein ich machte mich dennoch anheischig, unter Shakespeares Stücken eines zu finden, das mit wenigen Änderungen auf unsere Bühne gebracht werden könnte". Das, was Schmidt unter „wenigen Veränderungen" verstand, sind allerdings nach unseren Begriffen große Eingriffe.

Ehe man sich in berufenen Kreisen über die Aufführbarkeit Shakespeares klar ist, steht schon die ganze dramatische Dichtung in seinem Zeichen.

Das Auffallende an der ganzen Shakespearebewegung am Anfange der 70er Jahre des vorigen Jahrhunderts ist der ungeheuere Unterschied zwischen dem, was in der Literatur von Shakespeare gesagt wird, und dem, was auf der Bühne als Shakespeare geboten

wird.[1]) Die Literaten finden kaum Worte, seine Größe, Bedeutung, Herrlichkeit zu preisen; und im Theater enttäuscht er ein Wiener Publikum wegen seines antiquierten Inhalts und seines „schlechten Geschmacks". Sonderbarerweise kommt niemand auf den Gedanken, daß man in der Trivialisierung Shakespeares — alias: Anpassung Shakespeares an die neue Zeit und den feineren Geschmack — zu weit gegangen sein könnte, daß nicht der schlechte Geschmack Shakespeares, sondern der seiner Verbesserer, nicht Shakespeares Veraltung, sondern die enge Modernität seiner Bearbeiter an dieser Unwirksamkeit der Dramen schuld sein könnte. Wie elegisch und heute fast unbegreiflich sind selbst Herders Worte, die, nachdem sie Shakespeare bis in den Himmel erhoben, ihn wegen seiner Unmodernität bedauern. Herder sieht in den Verstümmelungen und Bearbeitungen, die notwendig sind, um Shakespeare bühnenfähig zu machen, den Beweis, „daß auch dieser große Schöpfer von *Geschichte und Weltseele* immer mehr *veralte*". Auf diesem Wege der Verstümmelung und Beschneidung wird fortgefahren werden, sagt er, bis nur noch „Trümmer von Kolossus" übrig sein werden, „die jeder anstaunet und keiner begreift. Glücklich, daß ich noch im Ablaufe der Zeit lebte, wo ich ihn begreifen konnte". — Noch ein paar Jahrzehnte, und Goethe vereinigt sein Streben mit dem der Romantiker zur Aufführung des ungekürzten „Julius Caesar" in Weimar (1802), und die Romantiker fordern, daß, wo Shakespeare sich nicht der Bühne anpassen lasse, diese ihm anzupassen sei, fordern die Rückkehr zur dekorationslosen Bühne, und

[1]) Über die verschiedenen Bearbeitungen Shakespeares vor Schröder siehe Rudolf Genée: „Die Geschichte der Shakespeareschen Dramen". Leipzig 1870. Ergänzungen dazu bringen die Shakesp.-Jahrbücher.

Wilhelm Schlegel prophezeit in seinen Wiener Vorlesungen genau das Gegenteil: Shakespeares Ruhm ist „etwa zu Anfang des vorigen Jahrhunderts aus dem Dunkel der Vergessenheit glänzender auferstanden; er wuchs seitdem immer mit dem Fortgang der Zeiten und wird auch in den folgenden Jahrhunderten, dies sage ich mit größter Zuversicht voraus, fortfahren, gewaltig anzuwachsen, wie eine von den Alpen herunterrollende Schneelawine". Um 1773 konnte selbst Herder diese Entwicklung nicht voraussehen.

Es spricht daher für das feine, künstlerische Verständnis Schröders, daß er seine Bühne trotz des schreienden Bedürfnisses nach neuen Stücken im neuen Geschmack nicht für eine Verstümmelung Shakespeares hergab.

Dafür hatte er die Genugtuung, die gewaltige Wirkung der unverkürzten Dramen in der von ihm gegründeten *Literarischen Gesellschaft* (1772—1774) zu beobachten. Da wurde von ihm Shakespeare vorgelesen und daneben Sophokles und später auch der Götz und die anderen Jugenddramen des größten Schülers beider. Der Geist der Renaissance belebte die kleine Gemeinde. Hier pflanzte Schröder die Keime für ein verständnisvolles, shakespearefähiges Publikum, noch ehe er daran dachte, Shakespeare auf die Bühne zu bringen. Denn, wie gesagt, Schröder *wollte* damals Shakespeare nicht aufführen lassen. Er hatte die Eigentümlichkeit — sie zeigt so recht, wie viel stärker der Künstler als der Schauspieldirektor in ihm war —, Stücke, die er besonders liebte, möglichst vor den profanen Blicken des schaulustigen Publikums zu bergen. Er empfand diese Stücke zu persönlich, um eine eventuelle Ablehnung derselben mit Ruhe hinnehmen zu können. So schützt er seinen über alles ge-

liebten „Nathan", den „Julius Caesar" (seinen Liebling unter den Shakespeareschen Dramen) und Sophokles' Dramen bis an sein Lebensende.

Das größte Hindernis aber für die Einführung Shakespeares auf der Bühne waren die Erfahrungen, die Schröder und das Publikum mit den sogenannten „Shakespeareschen" Sturm- und Drangdramen machten. Wir wissen, wie lange sich Schröder sträubte, den so geliebten „Götz" zur Aufführung zu bringen; daß es ihm trotz der größten Opfer, die er für das gute Gelingen der Vorstellung brachte, unmöglich war, dem Götz auf der Bühne die hinreißende Kraft zu geben, die dem Buchdrama eignet; und daß er nach der Aufführung mehr Neigung für das regelmäßige, französische Dreieinheitsdrama hatte, als je vorher. Trotzdem bleibt Schröder seinem nationalen Programm treu und wiederholt den Versuch, seinem Repertoire mit den Sturm- und Drangprodukten eine literarische, nationale Richtung zu geben: Klingers „Zwillinge", Wagners „Reue nach der Tat", später sogar Lenz' „Hofmeister" gehen über seine Bühne, ohne daß er seinen Zweck erreicht. In all diesen Stücken vermißt Schröder „Feile und Vollendung", konzentrierte Einheit der Handlung, straffe Bühnentechnik. Er behauptet, daß Lessing ein ebenso schönes historisches Schauspiel als Goethe hervorbringen könnte, aber daß Goethe nie Lessings dramatische Kunst würde erreichen können. Auch das Publikum vermißt etwas in diesen shakespearisierenden Dramen, dasselbe, was Schröder vermißt, aber es nennt dies seinem konventionellen Sprachgebrauch gemäß „Korrektheit", und schiebt den Mangel an „Korrektheit" Shakespeare, dem Vorbild des Sturmes und Dranges, in die Schuhe. „Korrektheit!" ein Wort, gegen das die Romantiker dann mit einer wahren

Wut kämpfen, und an das sie schließlich eine ganz neue Ästhetik knüpfen. —

Was Schröder mit all seinen Bemühungen nicht erreichen konnte, das gelang ihm endlich doch mit Hilfe des so stark angezweifelten Shakespeare: Die Erziehung des Publikums zum Begriff und zum Bewußtsein einer bühnenmäßig dargestellten *nationalen Poesie der Wahrheit*, die Begründung einer nationalen, volkstümlichen und dabei künstlerisch vollendeten Bühnenkunst. Durch Shakespeare gelang es Schröder, von der Schaubühne herab auf ein besseres Volksbewußtsein und ein tieferes und beglückenderes Lebens- und Kunstideal erfolgreich hinzuwirken.

Schröder sieht in Prag (1776) eine Hamletaufführung nach der Heufeldschen Bearbeitung, und Bedenken, Vorurteile und Zurückhaltung betreffs Shakespeares Darstellbarkeit sind wie weggeblasen. Er sieht trotz der schlechten Bearbeitung und Darstellung die ungeheuren Möglichkeiten und die große dramatische Wirksamkeit, die in dem Drama liegen, und er macht sich sofort nach seiner Rückkehr an eine eigene Bearbeitung des Hamlet. Die Proben werden unverzüglich angesetzt; und in der ersten Aufführung gelingt mit einem Schlage, was mit jahrelangen Mühen und Versuchen nicht gelungen war: Shakespeares Geist wird auf der deutschen Bühne lebendig. Das deutsche Publikum erkennt sich in den Worten des melancholischen Dänenprinzen. Das deutsche Theater aber bekommt von nun ab ein Repertoire, das von Jahr zu Jahr an Großartigkeit und Bedeutung zunimmt.

Die Berichte über diese erste Aufführung liegen zahlreich vor und sind neben dem Bericht von Schröders Darstellung des Lear in Wien vielleicht das Interessanteste, was die Theatergeschichte bietet. Alle

Kräfte und Faktoren, die im Bühnenleben aufeinander angewiesen sind und oft ihre Macht nur zu gebrauchen scheinen, um einander zu hemmen, treten bei dieser ersten Hamletaufführung am 20. September 1776 auf einmal in belebende Wechselwirkung und heben sich so gegenseitig auf eine bisher ungekannte Höhe. Die Theaterleitung, die Darsteller, das Publikum, die Kritik reißen sich gegenseitig fort in ungeahntem Entzücken über das große Schicksal im Hamlet, das wie eine neue Offenbarung über ihren vom französischen Geschmack verzärtelten und abgespannten Geist hereinbricht. „Wenn je die Schauspielkunst einen glänzenden Triumph gefeiert hat, so war es an dem Abend, der Shakespeare für die deutsche Bühne zurückeroberte. Die Darsteller, welche zum ersten Male mit jener gläubigen Begeisterung und jenem strengen Ernst, die Shakespeare mehr als irgend ein anderer Dramatiker fordert, in die geheimsten und tiefsten Gedanken und Absichten des Dichters einzudringen, alle Kräfte aufs äußerste angespannt hatten..., waren an und in dieser Aufgabe mit einem Schlage um Haupteslänge gewachsen; und wieder hatte, wie vor 20 Jahren mit der Einfügung der bürgerlichen Tragödie, so jetzt mit der Einfügung Shakespeares ins Repertoire die deutsche Schauspielkunst einen Riesenschritt vorwärts gemacht. Daß derselben Truppe, welche damals den notwendigen vorbereitenden Vorstoß getan, nun auch dieser Hauptschlag zu führen beschieden war, war redlich verdient.“ [1]) Schröder wird durch Shakespeare der erste und vollendetste Vertreter einer nationalen Schauspielkunst. Sein Programm hat sich im Kampf mit den Klassikern, der Weimarer Schule, bewährt, es hat sich das deutsche

[1]) Litzmann a. a. O. II 198.

Bühnenleben unterworfen. Es vertritt — und das ist dem Charakter der Bühne und der dramatischen Kunst allein angemessen — die *künstlerisch-realistische* Darstellungsweise[1]; in ihm heißt es: Der Schauspieler kann nie mehr leisten, als der Dichter bezweckt; er ist sehr groß, wenn er alles erfüllt, wozu ihm der Dichter Veranlassung gab: „Es kommt nicht darauf an, zu schimmern und hervorzustechen, sondern auszufüllen und zu sein. Ich will jeder Rolle geben, was ihr gehört, nicht mehr und nicht weniger: dadurch muß jede werden, was keine andere sein kann". — Damit war für die Shakespearedarstellung der richtige Gesichtspunkt gegeben; der Erfolg war beispielslos.

Und dieser Erfolg bedeutete auch in praktischer Hinsicht einen endgültigen Sieg über die Franzosen. Hamburg war andauernd Ziel und Eldorado französischer Wandertruppen gewesen. Mit Bitterkeit hatten Lessing und Schröder sehen müssen, wie die Franzosen vor ausverkauftem Hause spielen und goldene Früchte einheimsen konnten, während die von den idealsten, selbstlosesten Bestrebungen getragene deutsche Bühne um ihre Existenz oft ringen mußte. „Ihr Deutschen, noch ein Wort! Vergeßt uns Deutsche nicht!" mit diesen von Madame Hensel gesprochenen Worten ward das Nationaltheater in Hamburg geschlossen. Aber ein Echo bei den Hamburgern hatten sie nicht gefunden. Im Gegenteil. Der Kampf zwischen den beiden Gesellschaften hatte sich verschärft. Er hatte das Publikum und die Presse ergriffen und wurde auf beiden Seiten mit Leidenschaftlichkeit geführt. Gerade um 1776, wo der vorzüglichen Schröderschen Truppe eine in ihrer Art ebenso vorzügliche französische Truppe gegenüber-

[1] Siehe oben S. 277—280.

stand, erreichte der Streit den Höhepunkt. Der Sieg schien den Franzosen gewiß. Während Schröder vergebens sich bemühte, ein Abonnement zustande zu bringen, sammelten die Franzosen mit Erfolg Gelder, um für sich in Hamburg ein stehendes Theater einzurichten.

Der Abend der Hamletpremiere entscheidet. Das französische Unternehmen gerät ins Stocken. Die Franzosen verlassen Hamburg und kehren nicht zurück. Die deutsche Truppe hat das theatralische Leben Hamburgs in der Hand.

Schröder widmet sich von nun an ganz der Einbürgerung Shakespeares auf der deutschen Bühne. Der Erfolg im einzelnen wechselt; in der Hauptsache wächst er von Tag zu Tag:

„Der Mohr von Venedig" vom 26. November 1776 ist den Hamburgern „zu schrecklich". Schröder kommt ihnen entgegen und läßt bei der zweiten Aufführung die süße Desdemona am Leben. „Der Kaufmann von Venedig" wirkt durch Schröders Shylock. Die „Irrungen" sind gar zu sehr verdeutscht; das Publikum, schon an Besseres gewöhnt, lehnt sie ab. „Maß für Maß" wird zuerst nicht recht verstanden, aber bei der zweiten Aufführung, so berichtet Schröder, „haben sie es verstanden und sich sehr daran gefreut." In „Richard II." und „Heinrich IV." enttäuscht ihn das Publikum, obgleich er als Darsteller wohlverdienten Beifall erntet. Den größten Erfolg erringt 1778 „König Lear" mit Schröder in der Titelrolle. Schröder, der wie Christophorus nur dem Größten dienen konnte, hat jetzt in Shakespeare seinen Meister gefunden, einen Geist, der seinen Geist ausfüllt und alle seine Kräfte spannt. Shakespeares „König Lear" macht ihn zum ersten Schauspieler von ganz Deutschland.

Wie schnell der Geschmack und die Nerven des Publikums an Shakespeare sich kräftigen, beweist die Tatsache, daß es Klingers „Zwillinge", die es kurz vor der ersten Shakespeareaufführung abgelehnt hat, jetzt mit Dank annimmt.

Schröder verläßt am 21. Juni 1779 Hamburg und begibt sich auf eine Reise nach den Bühnenstädten Deutschlands und nach Wien. — Wie er hier als „Lear" die Wiener gegen ihren Willen zu Beifallsstürmen hinreißt, und wie alles ihm huldigend zu Füßen liegt, Kaiser Joseph und Maria Theresia nicht ausgenommen, das verdient nachgedruckt zu werden[1]).

[1]) Meyer erzählt (I 342) „Die Stimmung, mit welcher Schröders Lear am 13. April empfangen ward, konnte, den Anstand ausgenommen, welchen man der Gegenwart des Kaisers schuldig war, nicht ungünstiger sein. Selbst bei dem ersten unübertrefflichen Auftritt mit Gonerill, wo einige ihren Beifall kaum zurückzuhalten vermochten, bei dem erschütternden Fluch über sie, gebot eine überwiegende Mehrheit Stille, murrte gegen die Entzückten und entließ Schröder ohne Gunstbezeugung. Noch im zweiten Aufzuge gelang die Unterdrückung der steigenden Teilnahme. Aber der Gewalt des dritten, dem Sturm, welchem Lears Sinne erlagen, erlag die Widersetzlichkeit des Vorurteils. Das Klatschen, das Bravorufen nahm kein Ende, begleitete ihn durch alle folgenden Auftritte und vereinigte Gegner und Unparteiische, um ihn zu bewundern. Von nun an ging kein Zug ohne lauten Beifall vorüber. Wenn im vierten Aufzuge der wahnwitzige Lear Glostern predigen will, hatte Brockmann den Stamm eines abgehauenen Baumes bestiegen; und das war als gelungenes Theaterspiel gelobt. Schröder versuchte ihn zu besteigen, und die Kräfte versagten ihm. Ein Geschrei des Jubels durchdrang das Haus. Nach der Vorstellung ward er einstimmig herausgerufen und erschien nicht, weil ein kaiserlicher Befehl die zu leicht gemißbrauchte Sitte mit Recht untersagte hatte. Doch konnte selbst Fürst Kaunitz, der ihn am folgenden Tage zu sich kommen ließ und mit verbindlichem Lobe überhäufte, sich nicht enthalten ihm zu sagen: „Man denkt nicht immer an alles. Es hat mir für die Zuschauer weh getan, daß Sie sich dem Bedürfnis ihrer Bewunderung entziehen müssen. Auch ich habe dabei verloren. Sie hätten dem kaiserlichen Befehl gehorchen und unserm Wohlwollen genügen, Sie hätten nicht die Bühne, aber meine Loge

Überall, wohin Schröder kommt, siegt die neue Richtung. So erzählt Iffland noch 1808[1]): „Mit Schröders Erscheinen in Mannheim im Jahre 1780 begann auch in jenen Gegenden eine neue Periode für die deutsche Schauspielkunst, deren Gewalt man zuvor in solchem Grade nicht geahnt hatte. Was kräftig und regsam war, begann von der Zeit an einen höheren Flug".

Schröder machte Schule und riß selbst seinen Lehrer Ekhof in seine Bahn. Dieser hatte bisher immer behauptet, Shakespeare würde die Schauspielkunst vernichten, denn, „das Entzücken, das Shakespeare erregt, erleichtert dem Schauspieler alles"[2]). Alle die großen Schauspieler der folgenden Jahre, ihnen voran Konrad Fleck, der neben Schröder den Glocester im Lear spielte, und der nach Schröders Tode für den verständnisvollen Tieck das Ideal eines Schauspielers verkörperte, wurden durch Shakespeare die großen Künstler, die sie waren. Eduard Devrient erklärt dies so: „Die volle, reine Wahrheit der Natur, die Lessing der Schauspielkunst bieten wollte, in Shakespeare war sie vollendet". In Shakespeare ist alles zugleich, was für die Schauspielkunst wichtig ist: Mannigfaltigkeit, die ein gutes Zusammenspiel fordert, bedeutsame Einzelheiten, die den einzelnen zu hervorstechenden Leistungen Gelegenheit geben, Imponderabilien, die ein tiefes Versenken in die Rolle fordern und Gelegenheit

betreten und sich von ihr noch einmal zeigen können. Das ist nicht im Gesetz verboten." Wie eindringlich übrigens Schröder die an jenem einzigen Abende nicht beklatschte Verwünschung über Gonerill gesprochen, beweist die Tatsache, daß die verheiratete Schauspielerin, welche diese Rolle neben Brockmann unbedenklich gespielt, nicht wieder bewogen werden konnte, sie zu übernehmen, nachdem ihr Schröder ans Herz gelegt, was der Mutter bevorstehen solle, das sie auch nur in der Erzählung nicht mit Fassung anhören konnte."

[1]) Almanach für das Theater 165.

[2]) Devrient: „Geschichte der deutschen Schauspielkunst" II 260.

geben, auch den Beifall und die Bewunderung des feinsinnigen Kenners zu erwerben; dabei Großartigkeit in der Auffassung des Stoffes und bei scheinbarem Widerspruch im Aufbau des Dramas großartige Konsequenz. Der Schauspieler wächst dabei über sich selbst hinaus und wird doch vom Dichter sicher geleitet. Diese Vollkommenheit der Dramen war nach Devrient nur möglich, weil Shakespeare selbst auch Schauspieler war: „In Shakespeare ist der alte Zwiespalt zwischen Dicht- und Schauspielkunst auf das vollkommenste aufgehoben“ [1]).

Es bleibt die Frage der Schröderschen Bearbeitungen. Merschberger hat dieselben einer gründlichen und lehrreichen Untersuchung unterzogen [2]). Er hat sie am Originaltext und an den schon vor Schröder vorliegenden Bearbeitungen eingehend geprüft. Seine Resultate sind, soweit sie sachlicher Natur sind, abschließend. Auch sein endgültiges Werturteil wird vom heutigen Standpunkte der ästhetischen Forderungen an die Bearbeitung eines Shakespeareschen Dramas wohl jeder zugeben: Schröder wurde in seiner Bearbeitung nicht dem Poetischen in Shakespeare gerecht, er ist „entsetzlich nüchtern“, alles wird nur „für den einfachsten Verstand zurecht gemacht“. Nicht seine Kürzungen, Auslassungen und sein Zusammenziehen der Szenen sei zu tadeln, sondern sein Mangel an Verständnis für die „Gesamthaltung des Stückes“. „Unbegreiflich“, sagt Merschberger, „ist die Art, wie er mit der Einteilung des Stoffes umgegangen und wie die ganze Handlung ins Gewöhnliche herabgezogen ist. Die Großartigkeit des Hintergrundes ist geopfert; aus

[1]) Ib. II 374 ff.

[2]) Shakesp.-Jahrb. 25: „Die Anfänge Shakespeares auf der Hamburger Bühne.“

dem Kampfe des Helden gegen das Schicksal ist ein vorübergehendes Ereignis in seinem Leben geworden, der tragische Ausgang ist einer schwächlichen, bürgerlichen Lösung gewichen — so daß wir uns das Wort zu eigen machen können, mit welchem Lessing im 64. Literaturbriefe Wielands „Johanna Gray" verurteilt: ‚derselbe habe einen prächtigen Tempel eingerissen, um eine kleine Hütte davon zu bauen'"[1]). Ich glaube nicht, daß Lessings Wort, das so trefflich Wielands Verhältnis zu Rowe charakterisiert, auf Schröder und Shakespeare paßt. Wieland plünderte Rowes Drama aus; und das, was er aus seinem Raube gemacht hat, verhält sich in der Tat zu Rowes Schöpfung, wie eine kleine Hütte zu einem Tempel. Schröders Verhältnis zu Shakespeare ist ein ganz anderes! Ihm kam es darauf an, Fäden zu finden, die Shakespeare mit einem sentimentalen, rationalistischen, skeptischen und zugleich gezierten Publikum verbinden konnten. Das zwang ihn zum Kompromiß. Er mußte bei dem Alten, Gewohnten anknüpfen: da, wo er seines Erfolges gewiß war, nämlich, beim bürgerlichen Trauerspiel, und er mußte das Neue, das große Schicksal, den großen Hintergrund, die skrupellose, alles durchdringende und zwingende Wahrheit der Shakespeareschen Poesie zunächst mit Vorsicht bieten. Es handelte sich darum, den ersten Schritt zu tun. Schröder selbst wäre der letzte gewesen, der seine Bearbeitungen als das Beste, was man für Shakespeares Bühnenzubereitung tun könne, angesehen haben wollte. Er besserte ja selbst fortwährend an seinen Bearbeitungen herum und fügte Szenen hinzu, sobald er es wagen konnte: so wird nach dem Erfolg des Hamlet die Totengräberszene und die Gestalt des

[1]) Ib. 249.

Laertes von ihm in die zweite Bearbeitung aufgenommen. Wie leicht man aber darin zu weit gehen konnte, beweist die Tatsache, daß Shakespeares Ruhm sank, weil Schröder es gewagt hatte, Desdemona sterben zu lassen; hier mußte die zweite Bearbeitung Desdemona erretten. Nicht um seiner selbst willen, sondern einzig, um Shakespeare vor den Angriffen der gebildeten Laien unter den Theaterbesuchern zu retten, kürzt und verbürgerlicht ihn Schröder. Und was er ihm in der Bearbeitung nimmt, das gewaltige Schicksal, das gibt er ihm in der Darstellung wieder.

Schröders Bearbeitungen waren die für die damalige Zeit einzig möglichen. Sein Prinzip, daß Shakespeare nur durch Hinweglassen für die Bühne eingerichtet werden dürfe, ist das einzig richtige, wie auch Devrient[1]) meint. Wenn er Hamlet nicht tragisch enden läßt, so ist dies zwar ein Zeichen mangelhaften Verständnisses für das Organische eines Kunstwerkes, es ist aber vor allem eine notwendige Konzession an den Zeitgeschmack, der Rührung und nicht Erschütterung will. Daß diese Nervenschwäche des Publikums gar nicht genug betont werden kann, beweist der Umstand, daß 1782 in Dresden die Aufführungen von Trauerspielen überhaupt untersagt wurden. —

Mit der Einfügung Shakespeares in das Repertoire ist die Aufgabe der zweiten Epoche endlich gelöst. Shakespeare ist dem künstlerisch-literarischen Leben gewonnen, und die deutsche Bühne ist auf Shakespeare gegründet. Der „englische Geschmack", der sich bald bis auf die Häuser und Gärten erstrecken sollte, hat damit, soweit er durch Shakespeare vertreten ist, ein

[1]) a. a. O. II 579 ff.

für allemal bei uns Bürgerrecht. Was aber sonst damals von England herüberkommt, Romane, Wochenschriften, Ossian, ja selbst die Balladen der Schotten und Engländer, ist — mit Ausnahme des Robinson! — vorübergehende Erscheinung. Es erhält eine Stelle in der deutschen Literaturgeschichte, nicht im Leben des lesenden Volkes.

Die Geschichte der Shakespeareschen Dramen auf der Bühne hat aber mit Schröders Erfolgen nur den Anfang gemacht. Die Entwicklung schreitet von nun an ständig fort. Neue Übersetzungen sorgen für bessere Textunterlagen. So wird schon 1775—1777 Wieland durch Eschenburg ergänzt und verbessert. Dann werden von Herder, von Lenz, von Bürger metrische Übersetzungsversuche unternommen, bis schließlich A. W. Schlegel mit seiner Übersetzung ganz dem Geiste des Original-Shakespeare gerecht wird, und die Romantiker auf Grund dieser Übersetzung ein neues Ideal auch für die Darstellung Shakespeares aufstellen und zum Teil verwirklichen.

Zum Schluß sei noch erwähnt, daß der Beginn der Shakespearephilologie auf die Vertreter der zweiten Epoche zurückgeht. In dem großen Epochenjahre unserer Literatur, 1773, macht Wieland den Anfang: Er druckt die Erzählung „Der Mohr von Venedig von Giraldi Cinthio S. dessen Hecatomiti Deca III Nov. 7“ von Anfang bis Ende ab und stellt bei dieser Gelegenheit den einzig richtigen Gesichtspunkt für das *Quellenstudium* auf: „Da diese Erzählung des Cinthio dem großen Shakespeare den Stoff und die Grundstriche zu einem seiner besten Schauspiele gegeben hat: so habe ich den Verehrern dieses unvergleichlichen Dichters Vergnügen zu machen geglaubt, wenn ich sie ihnen

mitteile, um durch die *Vergleichung beider Stücke mit eigenen Augen zu sehen, was ein großes Genie aus dem Werke eines sehr mittelmäßigen Kopfes machen kann,* insofern nur Stoff und Anlage darin ist.“ Bis dahin hatte man Shakespeares Quellen nur namhaft gemacht, um bei ihm Mangel an Erfindungskraft oder sogar, wie Weiße, Mangel an Geschmack zu entdecken. Hier war ein wichtiger Fingerzeig für eine tiefe Nutzbarmachung des Quellenstudiums gegeben. Die Romantiker ließen ihn sich nicht vergebens geboten sein.

Lessing bringt, vielleicht von Wieland angeregt, in seinem Briefwechsel mit Eschenburg (4. Juni 1774) eine weitere Quelle.

Von *Shakespeares Bühne* hatte schon die Dramaturgie im achtzigsten Stück Nachricht gebracht. In der Beschreibung derselben war Lessing Cibber gefolgt. Ausdrücklich hatte er — gegen seine Gewohnheit — die Stelle bei Cibber nach Ausgabe und Seitenzahl genau angegeben, wohl ein Beweis, wie sehr ihn die Kunde von dieser Bühne, die „aus nichts bestanden, als aus einem Vorhange von schlechtem grobem Zeuge, der, wenn er aufgezogen war, die bloßen, blanken, höchstens mit Matten oder Tapeten behangenen Wände zeigte“, überrascht hatte.

Die dritte Periode:

Shakespeare in der Sturm- und Drangzeit.

Der 17. Literaturbrief hatte Shakespeare auch stofflich empfohlen. Er hatte darauf aufmerksam gemacht, daß das Große, das Schreckliche, das Melancholische in Shakespeare dem Wesen des deutschen Charakters entspricht. Hier knüpft der Sturm und Drang an und läßt die anderen Anregungen für Shakespearestudium und -kritik, die Lessing und Wieland auch gegeben haben, für gelehrte Betrachtung und Forschung zunächst unbeachtet. Das Große, Schreckliche, Melancholische; Bilder, die den Sinnen und den Leidenschaften Nahrung geben; die gewaltigen Stimmen der Natur; die Quellen der Poesie als einer Muttersprache des menschlichen Geistes, das ist es, was die Stürmer und Dränger in Shakespeare suchen und finden.

Unkritische Begeisterungstrunkenheit mit kräftigem Nachbildungseifer gepaart ist die Signatur ihrer Shakespeareauffassung. Es war eine Zeit des Irrens; aber es war ein fruchtbares, jugendliches Irren, das einen Schatz wertvoller Erfahrungen und belebender Erinnerungen zurückließ.

Man faßt Shakespeare als „Phänomen", als Abbild und Stimme einer geheimnisvollen „Natur", einer Natur, wie sie in Rousseaus Phantasie existierte; d. h.

einer Natur, die zugleich ein Gott ist, die von einem Weltgeist belebt und durchweht ist, die, stets tief und geheimnisvoll, allen Angriffen des kalten Verstandes gegenüber nur ein verschleiertes Rätsel bleibt, sich aber dem *Gefühl* in deutlicher Ahnung erschließt [1]) und in dem „Genie" seine geheimnisvollste und vollendetste Stimme spricht. So verschmelzen Rousseausche Philosophie und der englische Begriff vom Genie, wie ihn Young vertrat, im Sturm und Drang zu einem ganz neuen Geniebegriff, der ausdrücklich vom Künstler nicht „Können", sondern „Inspiration" fordert; der infolgedessen in Gegensatz tritt nicht nur zu den „Regeln" der Franzosen, sondern auch zu „den Erfahrungen der Vergangenheit" im Aristoteles! „Was ersetzt bei Homer die Unwissenheit der Kunstregeln, die ein Aristoteles nach ihm erdacht und was bei einem Shakespeare die Unwissenheit oder Übertretung jener kritischen Gesetze? Das Genie ist die einmütige Antwort." Lessing verglich Shakespeares Werke mit der Camera obscura, in der die Natur auf eine Fläche projiziert wird; den Stürmern und Drängern ist Shakespeare, wie das Genie überhaupt, die Natur selbst, die Stimme des unbekannten Gottes. Dementsprechend kann ein Genie überhaupt nie „fehlerhaft" sein. Fehler findet der Verstand, aber das Genie steht in göttlicher Inspiration über dem Verstande. Man kann es fühlen, lieben, anbeten, aber man darf es nicht entweihen, indem man es kritisiert. Das Genie ist ja nur ein Medium für das Übermenschliche; es ist eine göttliche Offenbarung.

Deshalb sprechen die Stürmer und Dränger von dem Genie eines Dichters und dem Dichter als Menschen, wie von zwei durchaus getrennten Individualitäten, die

[1]) Daher Mysticismus, Spiritismus, Mesmerismus in voller Blüte.

ungefähr in dem Verhältnis zueinander stehen wie Kraft und Stoff, Geist und Materie. Was Sokrates als sein daimonion bezeichnete, das ist für die Stürmer und Dränger das Genie. „Sokrates hatte gut unwissend sein; er hatte einen Genius, auf dessen Wissenschaft er sich verlassen konnte, den er liebte und fürchtete als seinen Gott, an dessen Frieden ihm mehr gelegen war als an aller Vernunft der Ägypter und Griechen, dessen Stimme er glaubte, und durch dessen Wind ... der leere Verstand eines Sokrates so gut als der Schoß einer reinen Jungfrau fruchtbar werden kann.[1])" Sie reden auch mit ihrem *eigenen* Genie wie mit einer anderen Person, danken ihm, beten es an. „Dank sei meinem erkenntlichen Genius, ich fühle noch immer lebhaft, was ich gewonnen", ruft der junge Goethe in seiner Shakespearerede.

Shakespeare aber ist das Genie kat' exochen für diese junge Gemeinde; er ist die große Flamme, an der sie sich alle entzündeten, wie Lessing vorausgesagt hatte. Nur das Bestreben, seinen Geist ganz zu fühlen, vor seiner Größe und Herrlichkeit in anbetender Entzückung zu verstummen oder seiner Göttlichkeit und Majestät jubelnde Lobpreisungen darzubringen, gilt für würdig und verdienstvoll; jede andere Haltung Shakespeare gegenüber ist philisterhaft und verächtlich.

Kurz, es gibt keine Shakespearekritik mehr, sondern nur noch einen *Shakespearekultus*, der mit dem Rousseauschen Naturkultus und dem Gerstenberg-Hamannschen Geniekultus Hand in Hand geht. War man dabei impulsiv, so war man doch nicht flach. Man genoß Shakespeare im ganzen, man versuchte, seinen Geist aus dem

[1]) Hamann, „Sokratische Denkwürdigkeiten" [Werke hsg. v. Roth] II 38 vgl., dess. Fünf Hirtenbriefe 1763: ib. 430f. vgl. 488; 492; 494; VIII 197.

Ganzen seiner Werke zu verstehen; ein Bestreben, das die Romantiker mit dem Sturm und Drang gemeinsam haben, das jene aber nur auf dem Umwege der genauen Detailkenntnisse für möglich hielten. Hierin der große Unterschied! Die Stürmer und Dränger waren Dichter; die Romantiker waren in erster Linie, Shakespeare gegenüber, Kritiker. Die Stürmer und Dränger fühlten mit dem jungen Goethe „den Keim" in sich von den „Verdiensten", die sie „zu schätzen wußten". Sie brauchten Shakespeare zunächst als den Befreier ihrer eigenen überschwenglichen, jugendlichen Dichterkraft. Was frommte es ihnen zu bedenken, daß diese Sonne einem ewigen *Gesetz* im Kosmos der Kunst und nicht nur der eigenen, göttlichen Schwungkraft gehorchte? — Ich glaube, daß hier, wie überall auf geistigem Gebiete, Grund und Folge schwer auseinander zu halten sind. War es der mißverstandene Shakespeare, der die Stürmer und Dränger zu ihren Kraft- und Originalkompositionen hinriß, oder war es der neue Lebensmut, der sie in Shakespeare irren ließ? Shakespeare, wie die Hegelsche Philosophie, wie das Christentum, wie die Natur, wie alles ungeheuer Große ist einer unendlichen Reihe von Interpretationen fähig.

Mag man sich auch dem Dualistischen und Mystischen ihres Geniebegriffs gegenüber ablehnend verhalten, so muß man doch zugeben, daß die Experimente des Sturmes und Dranges in praktischer Hinsicht sehr genützt haben. Der freie Gang des Shakespeareschen Dramas verdankte seine Entstehung einer künstlerischen Mäßigung des *Zuviel*, wie sie Shakespeare an den Volksstücken und den Tragödien seiner unmittelbaren Vorläufer vornahm. So konnte denn wohl auch kaum der freie Gang Shakespearescher Dramatik dem deutschen Drama nach Lessings Prinzipien allein gewonnen wer-

den, dazu war eben auch einmal das „Zuviel" der Genies notwendig.

So bleibt denn auch Lessings Bemühen, „diese Gärung des Geschmackes zu hemmen", erfolglos:

Es war auch einem Lessing nicht gegeben, ins Rad der Zeit zu greifen und mit der besten Einsicht und dem ernsthaftesten Bemühen, den jungen Most vor seiner Zeit zu reifem Weine zu klären. Uns kann es aber eine gewisse Beruhigung für unsern eigenen Pessimismus und eine Garantie für die Zukunft bedeuten, wenn wir bedenken, daß selbst Lessing am Vorabend der größten Epoche unserer Literatur unter dem gleichen Pessimismus litt; daß selbst ihm es nicht vergönnt war, sich über seine Zeit hinweg zu einer Höhe zu erheben, von der sich ihm alle drohenden Perspektiven als ebenso viele Wege zum rechten Ziele zeigten; daß selbst Lessing sich nicht so vollständig über seine Individualität hinweg zur Objektivität läutern konnte, um einzusehen, daß nicht nur durch den ihm selbst eigenen männlichen „Drang nach Wahrheit", sondern auch durch das ihm so unsympathische „holde Irren" der Jugend und nicht nur durch zielbewußte Männer, wie er selbst, sondern auch durch sogenannte „unreife Knaben", die „des Gottes voll" zu sein meinen, das Leben bereichert, die Entwicklung getragen wird. —

Wollen wir die Shakespeareauffassung des Sturmes und Dranges recht verstehen, so müssen wir besonders die beiden Pole ins Auge fassen, zwischen denen sie sich bewegt: Gerstenberg und Herder.

Der erste, der die Shakespearefrage auch in Deutschland mit der Geniefrage identifizierte und somit den Sturm und Drang in der Shakespeareliteratur einläutete, war Gerstenberg. Er war über alles, was

man bisher den Engländern und den Franzosen nachgesprochen hatte, hinausgegangen und hatte eine neue Definition gefunden, wenn er die Genialität als die „Fähigkeit des Betruges höherer Eingebung" bezeichnete. Schon vor Hamann unterscheidet er das Werk des Genies ausdrücklich von den Meisterwerken bloß kluger Köpfe dadurch, daß er für diese Korrektheit und Regelmäßigkeit, für jene *Freiheit* und Kraft, d. h. hinreißende Dichtergewalt in Anspruch nimmt, also Genie und Korrektheit in direkten Gegensatz bringt. Darin haben wir die erste Verkündigung der *Illusionstheorie*, der eigentlichen Kunsttheorie der Stürmer und Dränger. Sie ist die Feindin aller jener Kunstanschauungen und Kunstkritik, die sich auf bewußte Maßstäbe und kritische Prinzipien und nicht bloß auf das Gefühl, den unmittelbaren Eindruck, gründen. Nach dieser neuen Theorie beruht die Wirkung des Genies hauptsächlich darauf, daß es mit seinem Werk den Hörer oder Leser in eine höhere Wirklichkeit hinein „betrügt". Die Kunst des Sturmes und Dranges ist also nicht so sehr *Form* als lebensvoller *Inhalt*. Sie zielt nicht so sehr auf die „reinigende", befreiende, ästhetische Wirkung, als auf den großen, überwältigenden Effekt. Nicht an die Welt der Ideen, sondern an die Welt der dunkeln Gefühle und Leidenschaften wendet sie sich. Sie will einen Zustand wecken, in dem der Mensch jenseits der intellektuellen Erkenntnis der Welt, jenseits der Erfahrung des täglichen Lebens eine höhere, übermenschliche Wirklichkeit ahnt, ganz in dem Wirbel dunkler Gewalten zu versinken meint oder aber „ganz in dem Gefühle selig" ist.

Diese Illusionstheorie wird noch vom jungen Tieck vertreten, und erst die Schlegelsche Kritik tritt vermittelnd zwischen Lessing und die Genies. Sie überbrückt den Gegensatz zwischen Form und Inhalt, Gefühl

und Idee (oder Absicht), indem sie auf Goethes Begriff der inneren Form und auf Schellings Naturphilosophie die romantische Ästhetik aufbaut.

Von dem Gerstenbergschen Illusionsstandpunkt aus konnte man mutig bewundern, „fühlen", was man in Shakespeare nicht verstand, und konnte kühn, ohne sich den geringsten künstlerischen Zwang aufzulegen, das eigene Genie auf seine Bahnen lenken.

Gerstenbergs Leistung für die Shakespeareliteratur besteht in den fünf Briefen über Shakespeare in den Schleswiger Literaturbriefen. Suphan[1]) bezeichnet sie als eine „literarhistorische Tat" besonders im Hinblick auf ihre Einwirkung: (I.) auf Herder, der zunächst ganz in ihrem Bann war, dann aber sich getrieben fühlte, das Wertvolle vom Wertlosen darin zu scheiden, das Verworrene zu klären, das Überkühne zu mildern, das Halbgedachte zu Ende zu denken; und (II.) in bezug auf Lessing, der, wie wir sahen, als Dramaturg zu ihnen Stellung nehmen mußte. Gerstenbergs unmittelbares, praktisches und bleibendes Verdienst aber ist es, daß er „zum erstenmal in Deutschland eine von den besten Ideen der englischen Kritik getragene Charakterisierung der Dramen Shakespeares zu liefern verstand, um erst in A. W. Schlegel oder vielleicht besser in Caroline einen würdigen Nachfolger zu finden"[2]). Damit machte Gerstenberg den *Anfang* zu jener *ästhetischen* Interpretation, die jedes Stück Shakespeares einzeln analysiert und charakterisiert. Er schlägt so einen Weg ein, auf dem ihm die Literarhistorik bis auf unsere Tage so oft gefolgt ist. Gerstenbergs Charakterisierung der Dramen unterscheidet sich von der

[1]) Suphan: „Herder an Gerstenberg über Shakespeare." Vierteljahrsschrift für Litt. Gesch. II 3, 446.

[2]) Walzel: Ztschr. für Österr. Gymnasien, 1892, 245 ff.

Lessings und der der Romantiker hauptsächlich dadurch, daß sie — ganz Sturm und Drang — Shakespeares Stücke in erster Linie nicht als „Tragödien", sondern als lebendige „*Gemälde der sittlichen Natur*" betrachten will. Dabei kann sich Gerstenberg aber doch nicht von der herrschenden Auffassung, die in den Griechen das hohe Muster aller theatralischen Kunst erblickt, emanzipieren, und so bemüht er sich, allen seinen großen Unabhängigkeitsbestrebungen zum Trotz, gelegentlich in Shakespeare „auch dramatische Kunst, wo sie erforderlich ist", zu finden. Gerstenbergs Logik ist etwa folgende: Die Griechen und die Franzosen und Aristoteles' Prinzipien gehen uns gar nichts an: Shakespeares Dramen sind „Gemälde der sittlichen Natur" und können als solche nur *empfunden* werden. Sollten die Griechen uns aber doch etwas angehen, so braucht sich Shakespeare auch noch nicht zu fürchten, denn es lassen sich auch griechisch-dramatische Kompositionsgesetze in Shakespeare aufdecken.

Hierzu hat Herder ein entscheidendes Wort gesprochen und den Standpunkt, wie er Gerstenberg vorschwebte, durch seine genetisch-historische Spekulation auch dem kühleren Denker, dem Nicht-Stürmer und -Dränger, annehmbar und überzeugend gemacht. Erst durch Herder erhalten alle jene Kräfte, die eine Theorie wie die Gerstenbergsche zu entfesseln geeignet war, ihre philosophisch-wissenschaftlich-poetische Weihe. Er ist der eigentliche Vermittler sowohl zwischen Lessing und dem Sturm und Drang, als zwischen dem Sturm und Drang und der Romantik[1]).

[1]) Vgl. Haym: „Herder" I 43f. Minor u. Sauer: „Studien zur Goethephilologie" 238ff. Suphan: Vierteljahrschrift für Lit.-Gesch. II 3. Gegen diese Düntzer: Zur Goetheforschung. „Neue Beiträge" (1891) 387ff.

Dem Schüler Hamanns und modernen Menschen war die Begeisterung, der Geniekult und die Andacht zur Natur und Weltseele sein wahres Lebenselement. In dieser Kraft wird er der Mittelpunkt der jungen Shakespearegemeinde. Als Lessings Nachfolger und Schüler kann er aber nicht bei der Begeisterung stehen bleiben: Forschung und Kritik werden mit ihr Hand in Hand gehen. Als *Herder* aber wird er *neue Wege* öffnen und der nächstfolgenden Generation Lehrer und Führer sein.

Wollen wir die Stellung Herders zwischen Lessing und dem Sturm und Drang einerseits und dem Sturm und Drang und der Romantik andrerseits genau präzisieren, so ist die leitende Frage diese: Wie stellt sich Herder zu Shakespeares dramatischer *Künstlerschaft?* Wie weit geht er mit Gerstenberg und dem Sturm und Drang, die von ihrem anti-aristotelischen Standpunkt in Shakespeare nur den großen Spiegel einer unbegrenzten und unberechenbaren Natur sehen? wie weit geht er mit Lessing und der Romantik, die Shakespeare auch als das Muster aller schwierigen Vollkommenheiten der dramatischen Kunst gelten lassen und zwischen ihm und Aristoteles keinen Widerspruch finden? Haym [1]) betont gegen Hettner, wie Herder erst in Straßburg und zwar erst bei der Abfassung des Shakespeareaufsatzes in Shakespeare auch den großen Dramatiker schätzen lernte, wie ihm vorher der große *Dichter* mehr ans Herz gewachsen war. Und Weilen bemerkt — Haym übertrumpfend — dazu [2]): „Erst da wird Herder warm, wo ihm der *Lyriker* Shakespeare, der Überlieferer alter Volksgesänge zum Herzen spricht, zu dem großen Dramatiker sieht er *Zeit seines Lebens* mit stummer

[1]) Herder I 167.
[2]) Deutsch. Lit.-Denkm. 29 CXV.

Ehrfurcht empor." — Haym behält bei sorgfältiger Nachprüfung, wie gewöhnlich, recht. Obgleich wir auch vor dem Shakespeareaufsatz bei Herder gelegentlich Bezeichnungen für Shakespeare wie „Baumeister" und „Schöpfer" finden, so sind diese doch damals niemals anders als im Sinne des Sturmes und Dranges gebraucht[1]). Recht bezeichnend für Herders damaligen Standpunkt ist die Stelle (Werke I 481), wo er sich bemüht, Shakespeares Monologe einer lyrischen Dichtungsgattung einzuverleiben und dabei findet, daß sie nicht Satire, nicht Ode, nicht Elegien sind, sondern *„dumpf murmelnde Gewitterwolken"*.

Verfolgen wir Herders Verhältnis zu Shakespeare chronologisch, so haben wir zunächst (um 1764) reinste Begeisterung im Sinne Hamanns und Gerstenbergs für „den großen Wilden", „der wie ein Gott Menschenherzen schafft und sie zur Höllenglut erschüttert; dessen Schöpferstab hier ein Feenreich, dort heulende Wildnisse *hervorzaubert*".

1766 wird — frei nach Lessing, aber doch ganz im Sinne des Sturmes und Dranges — das französische Drama verurteilt, die Verbannung des Hanswursts getadelt und „eine eigenere Bühne", wenn auch mit „vielleicht durchgehends unregelmäßigen Stücken" herbeigewünscht[2]). Herder möchte „laut ruffen, daß, so wie ein regelmäßiges Aubignacsches Theaterstück ein elendes Werk sein kann, dagegen ein Shakespearescher Lear oder Hamlet *ohne alle Anlage* [dies würde Lessing nie gesagt haben!] den Zweck des Trauerspiels erreicht, dramatisch zu rühren[3])".

[1]) Siehe Hayms Literaturangabe: „Herder" I 167. Anm. und Lebensbild I 3, 182.

[2]) Werke II 217.

[3]) Ib. I 436f.

Dem jungen Herder ist es noch nicht gelungen, die vielen neuen Ideen der Zeit (Shakespeare, Lessing, die Antike Winckelmanns) in sich auszugleichen. So lesen wir ein andermal, daß für ihn die *Griechen* die nächste Stelle nach dem Ideal einnehmen, daß „jede Bekanntschaft" mit „diesen Meistern des Theaters" „zur Einfalt, zur Stärke der Leidenschaft, zur Schwere des tragischen Ausdrucks" verhilft, und daß die Unbekanntschaft mit den Griechen (also nicht mit Shakespeare) eine Ursache „von dem Mangel unserer Tragödien ist"[1]). Ja, Herder tut einen weiten Schritt hinter den nationalen Renaissancegeist, wie er damals von Lessing vertreten wird, zurück und antizipiert den spät-klassischen Standpunkt in einem allerdings zu seinen Lebzeiten ungedruckt gebliebenen Fragment, das aus dieser Zeit stammt. Er fragt zweifelnd[2]), ob die Engländer und Shakespeare *wirklich* die Grundlage unserer Bühne sein können und antwortet Lessing: „Ja, sie geben sehr viel zu sehen, aber uns Deutschen wirklich *zu viel*. Man gebe doch nur auf sich acht, was man bei Shakespeare siehet; immer zu viel, als nicht *betäubt* zu werden, zu *fremde* Phänomene, als an ihnen teilzunehmen; zu unwahrscheinliche, als sie auch mit einem starken theatralischen Glauben ansehen zu können. Nun vergesse man nicht, daß diese Schwergläubigkeit, diese Trockenheit, diese ..." und das Fragment bricht ab. Es stammt aus demselben Jahre 1766, in dem Herder — wie soeben zitiert — veröffentlicht, daß er Hamlets und Lears Lob „laut ruffen" möchte. Den Widerspruch vertuschen und erklären zu wollen, wäre wohl verlorene Mühe.

Soweit Herders Veröffentlichungen allein in Betracht kommen, ist von diesem Widerspruch nichts zu merken.

[1]) Lebensbild I 3. 1: 9.
[2]) Werke II 233.

Wie die anderen sieht er in Shakespeare den „Herrn über Leben und Tod" und findet in ihm eine Planlosigkeit, die er als wunderbare „Zaubersprünge" verstanden wissen will.

Da erscheint im Jahre 1768 die Hamburger Dramaturgie, und sofort wechselt Herder seinen ursprünglichen Standpunkt: jetzt erklärt er auf einmal Shakespeare für „ein Genie" „voll Einbildungskraft, die immer ins Große geht, die *einen Plan ersinnen* kann, über dem uns beim bloßen Ansehen schwindelt: ein Genie, das in den einzelnen Verzierungen nichts, im großen, weiten *Bau der Fabel* alles ist", und 1769 wünscht er (Werke IV 312) „ein theatralisches Genie" herbei, „das auch nur Funken von Shakespeares Geist hätte, ihm aber nicht seine Untereinandermischung, sein Übereinanderwerfen der Scenen ließe und sich keine Episoden erlaubte — was wäre dies für eine schöne Mäßigung des Briten". Jetzt stimmt er also ganz mit Lessing überein.

Für unsere Frage ergibt sich demnach folgendes: Herder erkennt in den ersten Jahren seiner schriftstellerischen Tätigkeit in Shakespeare nicht wie Lessing einen dramatischen Meister, „bei dem auch die kleinsten Teile nach den großen Maßen des historischen Schauspiels zugeschnitten sind", sondern wie Hamann, wie Gerstenberg und die Stürmer und Dränger eine für den Verstand unfaßbare, titanisch arbeitende Naturkraft, die durch den Umfang und die Gewalt ihrer Leistungen und Offenbarungen, nicht aber durch das Formal-Vollendete, den künstlerischen Aufbau der Komposition und die Feinheit der Technik imponiert. Dann, nachdem sich Lessing gegen diese „neue Gärung des Geschmacks" gewandt und von dem großen Maß-

[1]) Lebensbild I 3, 12 und 13.

stabe des Planes und der künstlerischen Form Shakespeares ausdrücklich gesprochen hat, kommt auch Herder die Erkenntnis: es gibt in Shakespeare einen Plan, aber, setzt er hinzu, indem er zwischen seiner alten und neuen Erkenntnis vermittelt, einen so schwindelig großen, daß er sich der näheren Betrachtung entzieht. Sobald ihm dieses klar wird, empfiehlt auch er, wie Lessing *Vorsicht* bei der Nachahmung[1]) und geht darin theoretisch noch weiter als dieser; während er praktisch mit seinem Gefühlsurteil, durch den Ton, in dem er von Shakespeare redet und in gelegentlichen Äußerungen wie: „die größesten Genies" sind „zügel- und regellos"[2]) einer Nachahmung, wie wir sie im Sturm und Drang sehen, in die Hände arbeitet. Beide aber, Lessing sowohl wie Herder, rufen nach einem *Shakespeareschen Genie*. Doch für Lessing heißt Shakespearisch größere Freiheit und Leichtigkeit in der Handhabung der Technik; er findet Shakespearisches in Weißes Masaniello und betont, daß das, was man am „Goetz" für Shakespearisch hält, diesen gerade unvorteilhaft von Shakespeare unterscheidet. Für Herder heißt Shakespearisch größerer Aufwand an Natur und Kraft, besonders bei der Darstellung der Leidenschaft: Er findet die Charaktere im Ugolino „recht mit Shakespeares wildem Feuer gezeichnet".

Zwischen Herder und Lessing kommt es zu einer Aussprache, und fast gleichzeitig nimmt Herders Leben eine Wendung. Es bricht für ihn jene Zeit der inneren und äußeren Bewegungen an: Seine Reise nach Darmstadt, wo er seine zukünftige Braut kennen lernt, und sein Aufenthalt in Straßburg, wo ihm der junge Goethe

[1]) Werke II 51. Vgl. sein Urteil über Goethes Goetz: „Shakespeare hat Euch ganz verdorben."

[2]) Werke II 231.

entgegentritt; wo er in peinlichsten körperlichen Leiden, bald in lebhaftester Geselligkeit, bald in vollständiger Abgeschlossenheit seine Tage verbringt, wo Leidenschaft und Freundschaft, Krankheit und Not, Hoffnung und Enttäuschungen sein Leben von Grund aus erschüttern. Was Wunder, daß Herder jetzt in ein ganz anderes Verhältnis zu Shakespeare tritt, daß Shakespeare ihm *alles* wird? Herder, in dem Leidenschaft und Philosophie sich bald stoßen, bald wunderbar verbinden, sieht jetzt mit Begeisterung und Hingabe in Shakespeares Dramen „ganze Philosophien" über eine einzelne Leidenschaft: „Welche See von Leidenschaften! in Ebbe und Flut zum Himmel vor Liebe brausend und vor Verzweiflung zum Abgrund niedersinkend — — welche Wonne[1])!"

Wie ihm Shakespeare menschlich in Straßburg so viel näher rückt, so gehen ihm auch dort bei seinen literarischen Forschungen neue, tiefe Erkenntnisse auf über Shakespeares Verhältnis zur Volkspoesie, zum Volkslied und zur Volkskomödie. Wie weit alles dies auch auf die Unterredung mit Lessing zurückgeführt werden kann, ist schwer zu entscheiden. Soviel steht indessen fest: Erst in dieser Epoche wird Herder zu einem mächtigen, eigentümlichen Faktor in der deutschen Shakespeareliteratur, wird er zu dem über alle anderen hervorragenden Anreger Goethes, wird er der Verkündiger von Shakespeares historischer, ästhetischer und philosophisch-ethischer Bedeutung. Der Tatsache, daß in dem Straßburger Kreise der Same auf solch fruchtbaren Boden fallen konnte, ist es neben der machtvollen Persönlichkeit Herders zu danken, daß die deutsche Literatur das wurde, was sie geworden ist, und daß

[1]) Lebensbild III 336. Vgl. auch S. 216, 222, 239, 252.

Shakespeare für die deutsche Dichtung eine belebende Kraft wurde und nicht, wie dies bei einem so überwältigend großen Beispiel so leicht hätte geschehen können (und in Lenz', Kleists und Otto Ludwigs Fall geschehen ist), zu einer schweren Aufgabe, die Geister, denen ein sicheres Selbstgefühl mangelt, an der eigenen Schaffenskraft verzweifeln läßt.

Minor und *Sauer*[1]) betonen und beweisen (trotz *Düntzer*), daß Herder schon in Straßburg ganz auf demselben Standpunkt stand, den er später in seinem Shakespeareaufsatz einnahm, und Suphan meint, daß sicherlich Herder „lebhafter, geistvoller, ausgiebiger in Straßburg kommentiert" habe, als in dem Shakespeareaufsatz von 1773, was auch *Hayms*[2]) Ansicht zu sein scheint, wenn er bedauert, daß so viel Vortreffliches aus den zwei ersten Fassungen nicht mit in den Druck aufgenommen wurde; und wenn er betont, daß Herder selbst nie mit dem Shakespeareaufsatz zufrieden war.

Wir indessen haben alle Ursache, damit zufrieden zu sein, denn der Aufsatz ist die Versöhnung aller bisher sich widerstrebenden Richtungen.

Herder hat mit Gerstenberg den gleichen Gesichtspunkt; auch sein Urteil ist in erster Linie Gefühlsurteil. Doch mit seiner Anerkennung der zeitgenössischen Ästhetik (d. i. der Aristotelischen Poetik und der darauf beruhenden produktiven Kritik Lessings) und mit seinem Bedürfnis, Shakespeare sowohl mit den Tendenzen der gegenwärtigen Dichtung, als auch mit denen der Forschung auseinanderzusetzen, nähert er sich Lessing, um sich dann über beide zu erheben mit seinem auf geschichtlich-genetischer Betrachtung beruhenden Resultate: „Shakespeare ist ein ganz eigenes Genre von Drama

[1]) Studien zur Goethephilologie 241 ff.
[2]) Herder I 433 f.

und darf der Aristotelischen Gesetzgebung nicht unbedingt unterworfen werden.“ Das war aber ein Standpunkt, den schon Young und Pope geltend gemacht hatten, das war, was auch Gerstenberg vorschwebte; was Herder für diesen Standpunkt tat, war, daß er ihn klar formulierte und durch geschichtliche Begründung möglich machte. Hierin besteht die Förderung, die die Hauptfrage der Shakespeareliteratur des 18. Jahrhunderts, die Frage nach der *ästhetischen Bedeutung* der Shakespeareschen Dramen, durch Herder erhält. Es ist bezeichnend für den deutschen Geist, daß diese theoretische Prinzipienfrage Hauptsache war, daß die Wirkung der Dramen auf den Leser und Zuschauer allein noch keineswegs genügte, um Shakespeare der deutschen Literatur zu gewinnen, sondern daß er nur Schritt für Schritt, im Bunde mit neuen Theorien über die alten siegen konnte.

Diese neuen Theorien gingen, um es noch einmal kurz zusammenzufassen, von der Regelfrage aus, vertieften sich zur Frage nach dem Wesen und Zweck des Dramas überhaupt, gewannen neue Ziele aus Lessings Fassung der Aristotelischen Poetik, schienen im Anfange des Sturmes und Dranges in dem neuen Genie-Naturbegriff auf- und unterzugehen und erhalten nun durch Herder eine historische Begründung. Auf dieser bauen dann die Romantiker ihre eigenen Ideen auf, wodurch wiederum die Resultate aller vorhergehenden Richtungen unter einem höheren Standpunkt (dem der Naturphilosophie) zusammengefaßt und vereinheitlicht werden.

Herders historisch-genetische Betrachtung folgt jenem Fingerzeig Lessings aus dem 17. Literaturbrief. Sie faßt Shakespeare im Zusammenhang mit dem deutschen Volksschauspiele. In übrigen aber ist Herders Betrachtungsweise von der Lessings ganz verschieden.

Wenn Lessing Shakespeare „auch nach den Mustern der Alten“ oder „auch“ vor dem Kodex des Aristoteles rechtfertigte, so geschah dies, weil er „das Wesentliche“ des Tragischen in der Tiefe erfaßte; es auch hinter der nationalen Verschiedenheit und kulturellen Entwicklung erkannte. Lessings Standpunkt ist der des Philosophen, der dem Zwange seiner innersten Natur gehorcht, wenn er einen anscheinenden Widerspruch zwischen einer an sich richtigen Theorie (Aristoteles) und einer an sich wirkungsvollen, also richtigen Praxis (Shakespeare), durch eine tief ergreifende Synthese aufhebt. Herder geht den umgekehrten Weg. Er ist in der Shakespearefrage nicht so sehr Philosoph als Historiker. Anstatt bis zu einem Shakespeare und Aristoteles gemeinsamen „Wesentlichen“ zu abstrahieren, konstruiert er einen historischen Entwicklungsgang zur Erklärung sowohl für das, was Shakespeare und die Antike verbindet, als für das, was sie unterscheidet. Er legt dar, daß die Ausgangspunkte der griechischen und der germanischen Tragödie weit auseinanderliegen, daß aber beide einem gleichen Ziele zustreben. Im Streben nach diesem Ziel verfährt das griechische Drama erweiternd, das Shakespearesche simplifizierend. Das griechische Drama entwickelt ein wohlgebildetes Ganze aus einem Saatkorn: „aus den Impromptus des Dithyramben, des mimischen Tanzes, des Chors“; das Shakespearesche schafft eine gegliederte Welt aus einem Chaos: aus den Volksschauspielen[1]). Das eine ist bedeutende Handlung, das andere ist vielseitige, bedeu-

[1]) Hätte Herder die Entstehung des englischen Dramas hinter die Volksschauspiele zurück verfolgt, so hätte er allerdings eine viel innigere Verwandtschaft konstatieren müssen, da ja das Volksschauspiel auch aus liturgischen Gesängen des katholischen Kultus hervorgeht.

tende Begebenheit, also eine Anzahl bedeutender Handlungen zu dramatischer Einheit zusammengeschlossen. Das griechische Drama muß sich allmählich von innen heraus entwickeln und gliedern, um vom Chorgesang zum Schauspiel zu werden. Shakespeare muß mit genialer Kraft das wilde Gemisch der Volksschauspiele vereinheitlichen und ordnen, um ein Kunstdrama zu schaffen. Sowohl die Sophokleischen, wie die Shakespeareschen Dramen sind vollendete Muster ihrer Gattung. Keines aber kann Maß und Norm für das andere sein. Shakespeare ist Sophokles' Bruder: Der eine stellt Griechen für Griechenland, der andere nordische Menschen für Germanen dar[1]).

Dreißig Jahre später unterscheidet Herder in der „Adrastea" die griechischen Tragiker als „Dichter ihres Heldenzyklus" von den englischen als „Dichter des Weltzyklus".

Im Shakespeareaufsatz ist Herder also zu einer festen Überzeugung betreffs der Künstlerschaft Shakespeares durchgedrungen: Shakespeare der große Dramatiker, der denkende Künstler, ist ihm ein fester Begriff, wie dies Haym sagt, nicht, wie Weilen es will, ein Ehrfurcht einflößendes Rätsel. Herder entscheidet: Shakespeare verarbeitet eine rohe, überreiche, wirre Stoffmasse zu einem Kunstwerk, das eine „Seele" zur „Einheit" belebt.

In den ungedruckten Entwürfen macht Herder sogar den Versuch, die technischen Gesetze der Shakespeareschen Kunst im einzelnen nachzuweisen und den Wert der Shakespeareschen Form gegen den des Stoffes ins rechte Licht zu setzen[2]).

[1]) Vgl. Haym: „Herder" I 235 ff.

[2]) Vgl. Suphan: Vierteljahrschrift für Lit.-Gesch. II 3, 453 u. 454 ff. Siehe Herders Werke V 239.

Wichtig für die ästhetische Theorie ist es, daß Herder die Einheitlichkeit der Shakespeareschen Dramen betont. Er sagt in seiner prachtvoll tönenden Diktion ungefähr folgendes darüber: Shakespeare betrachtet einen Stoff sub specie aeternitatis und stellt ihn so dar. Diese Höhe der Auffassung bedingt die Mannigfaltigkeit, Weite und Fülle seiner Dramen; sie macht aber auch, daß ihre Einheitlichkeit nicht auf den ersten Blick sichtbar wird. Was in Shakespeares Dramen die Fülle der Einzelheiten harmonisch zusammenbindet, ist dasselbe, was auch die Welt, trotz aller ihrer vielen einzelnen Gegensätze zusammenhält: es ist die „Weltseele", die durch den Mund Shakespeares in der Einheitlichkeit seiner Dramen sich uns verkündet.

Alles, was Herder bringt, gibt er in großen Zügen und genialen Andeutungen. Die nachfolgenden Generationen, zunächst die Romantiker, fanden Arbeit genug, diese tiefsinnigen und kräftigen Skizzen zu anschaulichen Bildern auszuführen und seine mannigfachen Winke und Anregungen, zum Beispiel betreffs des Versmaßes[1]), der Wortspiele[2]), der historischen Dramen[3]), wirksam zu verwerten; vor allem seinen Wunsch und sein Ideal einer metrischen Shakespeareübersetzung[4]), mit der er selbst einen Anfang machte, zu verwirklichen.

Der Sturm und Drang aber, und mit ihm der junge Goethe, nehmen sich nicht die Zeit, aus Herders Ausführungen, die Erkenntnis einer höheren Gebundenheit in Shakespeares dramatischer Kunst zu schöpfen

[1]) Werke II 36 ff.; 219.

[2]) Ib. I 163; II 45 (vgl. hierzu Weilen: Deutsche Lit.-Denkm. 29: CXV).

[3]) Werke II 231 f.

[4]) Werke I 210, 217. Lebensbild III 229, 238, 308.

und als praktische Norm auch für die eigenen Produktionen zu nutzen, um so weniger als Herder das Theatralische in Shakespeare nirgends betonte und ihn mehr *gelesen* als dargestellt wissen wollte, und da er wohl von „Kunst und Schöpferweise", „lebendigem Ganzen", „Gesetzen und Kunstgriffen" *sprach*, es aber der folgenden Romantik überließ, klarzulegen, worin dieselben bestanden und wie sie sich technisch offenbarten.

Die große Begebenheit als solche und nicht ihre dramatische Geschlossenheit, die alles bedingende Gewalt der Leidenschaften und der Charaktere, die Allmacht eines unbestimmbaren Schicksals, nicht die alles meisternde künstlerische Einsicht und Gestaltungskraft sind dem Sturm und Drang das Wichtige. Auf diese Faktoren ist der „Goetz" und die Mehrzahl der Sturm- und Drangdramen aufgebaut. Und so war es denn allerdings für manchen leicht, durch Shakespeare „ganz verdorben" zu werden, besonders wenn man die tiefgehende, gleichzeitige Wirkung der Rousseauschen Philosophie im Auge behält.

Theoretisch nähert sich unter den jungen Genies Goethe der Herderschen Auffassung am meisten. Auch Lenz steht ihm nicht allzufern, obgleich dieser — widerspruchsvoll in sich selbst — nicht zur klaren Darstellung seiner Anschauungen kommt.[1])

[1]) Von Keckeis („Dramaturgische Probleme im Sturm und Drang"; Bern 1907) ist in einer interessanten Spezialuntersuchung das Widersprechende in Lenz' Charakter und Werken von höherem Standpunkt aus betrachtet und dargestellt und für Lenz eine bei weitem bedeutendere Stelle in der ästhetischen Kunsttheorie gefordert, als bisher ihm zugestanden ist. Auch Walzel in seiner „Einleitung in Goethes Schriften zur Literatur" (Cotta, Jubiläumsausgabe der sämtlichen Werke, Band 36) tritt für eine höhere Wertung der Lenzschen Kunstanschauungen ein. Mich mit den beiden Arbeiten auseinanderzusetzen oder darauf zu stützen, war mir nicht möglich, da meine Arbeit schon vor deren Erscheinen abgeschlossen war.

Trotzdem Goethe Shakespeares Dramen mit einem „Raritätenkasten" vergleicht und obgleich, wie er sagt, „nach dem gemeinen Stil zu reden", „Shakespeares Plane" „keine Plane" sind, so scheint es mir, als sei „der geheime Punkt" um den sie sich nach seiner Meinung alle drehen, und „in dem das Eigentümliche unsers Ichs, die prätentierte Freiheit unsres Wollens mit dem notwendigen Gang des Ganzen zusammenstößt",[1]) ziemlich dasselbe, was Herder unter „Weltseele" verstand, was er meinte, wenn er ausführte, bei Shakespeare würde die entzückte Seele über den alltäglichen Zusammenhang hinaus gerissen, es werde ihr ein Blick in das Buch der Vorsehung gegönnt, und gerade so gelänge es ihr, „den Zusammenhang als den einzigen [als das einzig Wirkliche] zu erkennen".

Wir dürfen bei all diesem nicht vergessen, daß dem Sturm und Drang, der mit Shakespeare in der Hand sich aus einem Übermaß von Künstelei gewaltsam herausarbeitete, die Betonung der *Künstlerschaft* Shakespeares viel unwichtiger sein *mußte*, als der folgenden Romantik oder dem alten Goethe, die auf einen Sturm und Drang zurücksahen. Wer will die Grenzen ziehen, wo Mangel an Einsicht und wo Oppositionsfreudigkeit die jungen „Kerle" über die Schnur hauen ließ? Sehr weit von der Wahrheit aber entfernt man sich wohl kaum, wenn man Hayms Urteil unterschreibt: „Was Einsicht im Sturm und Drang war, ist auf Herder zurückzuführen, für blinden Rausch und forcierte Begeisterung ist er nur indirekt verantwortlich".

---

[1]) Bernays: „Der junge Goethe" II 42. 1813 betont Goethe in „Shakespeare und kein Ende" wieder Herdersche Ideen gegen die Romantiker.

Fassen wir die Resultate der Shakespeareliteratur der Sturm- und Drangzeit kurz zusammen, so ergibt sich: Bewunderung und Verständnis für den unzergliederten, ganzen Shakespeare, für das Gefühlsmäßige, die Bewegung, die Leidenschaft in seinen Stücken, für seine Wucht, seinen Reichtum, seine Kraft, seine Gesundheit; ferner Ablehnung aller kleinlichen Kritik und Fehlersucherei, aber auch aller Detailforschung; Mangel an Interesse und an Verständnis für die dichterischen und metrischen Feinheiten und die Kleinmalerei; daneben aber doch einige wenige Versuche in Shakespeares Technik einzudringen, die als mißlungen bezeichnet werden müssen (wenn Lenz z. B. für Einheit der Handlung Einheit der Person, oder — indem er Herders Gedanken falsch anwendet — für Motivierung „höheres Schicksal" setzen möchte); ferner Ahnung der literaturgeschichtlichen und philosophischen Bedeutung Shakespeares, tiefe Erkenntnis seiner menschlichen und dichterischen Größe; innigste Bewunderung für seine Charakterdarstellung und vielleicht noch größere für seine Komik. Bisher hatte man das Drastische des englischen Witzes, Shakespeares Buffonerie, seine Wortspiele nur geduldet. Im Sturm und Drang bewundert man sie und bemüht sich, sie nachzuahmen. Vor allem aber gilt als Muster höchster Vollkommenheit und Schönheit, was man Shakespeares *Realismus* nennt, und was als die Darstellung „mutterfadennackter Natur" von Lenz beschrieben wird. Man schätzt auch Shakespeares patriotische Haltung.

Die Schlagworte der Shakespeareauffassung im Sturm und Drang sind: Weltenschöpfer, Menschenbildner, Charakterdrama, Wahrheit, Natur, Leidenschaft, Kraft, Vielseitigkeit. Mit diesen Schlagworten werden alle französischen Kunstideale endgültig überwunden.

Daraus ergibt sich für die shakespearisierenden eigenen Dramen der Stürmer und Dränger[1]) im Gegensatz zu der bisher üblichen deutschen Dramatik ein, wenn auch oft forcierter, so doch immerhin gesunder Realismus mit nationaler Tendenz; Ausdehnung des stofflichen Interesses auf alle Kreise und Klassen der menschlichen Gesellschaft und ein Streben, das Individuelle derselben prägnant zu fixieren; Sinn für die Höhen und Tiefen des menschlichen Lebens; psychologisches Interesse für alle Arten der Charaktere; Vertiefung der Motivierung. Weniger erfreulich ist die Neigung zum Titanismus in der Darstellung der Charaktere, Leidenschaften und Ereignisse, überhaupt die Vorliebe für grellste Farben: für die Darstellung von Verbrechernaturen, für Wahnsinn, Mord und Selbstmord, für die extremsten Konflikte und Motive, wie das Rachemotiv, das der feindlichen Brüder, des Kindesmordes u. dgl. Die Darstellung des Häßlichen gilt als verdienstvoll und wird daher oft übertrieben. Die Mischung von Komik und Tragik ist selbstverständlich; sie erscheint aber — trotz Lessing — oft in einer ungeschickten, unkünstlerischen Zusammensetzung.

Dies ist die eine Seite der Shakespearenachahmung, gewissermaßen die des historisch gegebenen, ganzen Shakespeare.

Auf der anderen Seite aber heißt Shakespeare nur „Hamlet" und in dieser Gestalt erscheint er dem fin de siècle vor 100 Jahren durchaus als der Typus des modernen Menschen. Die Hamletauffassung des Sturmes und Dranges ist dabei von Rousseauscher Sentimentalität durchweht. Derselbe Stürmer und Dränger, dem kein Verbrechen grausig genug scheint, damit er

[1]) Ich nehme Goethes Dramen natürlich aus, da diese selbstredend unter keinem Sammelbegriff zu klassifizieren sind.

nur bei seiner Darstellung Manneskraft genug verraten kann, fühlt sich in Hamlet zum Verwechseln getroffen; und weltschmerzlich, wie der weichherzige zum Morden verurteilte Prinz, trägt er sich mit Todesgedanken, um einer aus den Fugen gehenden, elenden Welt zu entfliehen.

In theoretischer Hinsicht bedeutet die Shakespeareauffassung der Stürmer und Dränger Revolution gegen die formale Seite der Kunst, die als *Zwang des Geistes* aufgefaßt wird. Diese jungen Dichter fühlen alle mit dem jungen Goethe durch Shakespeare „ihre Existenz um eine Unendlichkeit erweitert"; und die Folge davon ist, daß sie die Bühne und ihre engen Lebensbedingungen und damit das Theatralische in ihren Dramen ganz und gar vernachlässigen. Shakespeares Historienstil wird bis ins Unmögliche überboten, so daß er zu einem dramatischen Romanstil wird: Ort und Szenen wechseln oft schon nach ein paar gesprochenen Worten, eine bloße Personalunion hält das Ganze zusammen, die Länge des Stückes ist meist extravagant und ebenso die Zahl der Personen. Gern spielt man auch Theater auf dem Theater.

Besonders aber ist man bemüht, Shakespeares Sprache nachzuahmen. Dabei bringt es Lenz zu einer ganz ansprechenden Natürlichkeit und Frische. Klinger zerfetzt seine Sprache gelegentlich, um sie recht leidenschaftlich zu gestalten; Wagner wird oft rauh im Ringen nach Kraft; Maler Müller trifft den volkstümlichen, natürlichen Ton oft zum Entzücken. Goethe allein, der neben dem „Ringen nach Shakespearescher Natur" unausgesetzt auch „nach Raffaelscher Grazie" strebt, ist vor jedem harten Fehlgreifen kraft seiner genialen Goethenatur gefeit.

Am meisten und am besten verrät Schiller in der Kraft und Plastik der Sprache, in der individuellen

Bildlichkeit und in der Kühnheit des Ausdrucks die Schule Shakespeares. Schiller erscheint überhaupt von Anfang an als das Shakespearesche Genie, nach dem Herder und Lessing geseufzt haben. Zuerst abgestoßen, dann unwiderstehlich von dem großen Briten angezogen, ist Schiller in allen Perioden seiner Tätigkeit unter Shakespeares Einfluß, aber in anderer Weise, als dies bei Lenz, Klinger, Müller oder selbst bei dem jungen Goethe der Fall ist. Schillers Technik ist nicht shakespearisierend, sondern shakespearisch, und dies gleich von vornherein, zu einer Zeit, wo er Shakespeare stofflich und geistig noch gar nicht übersehen und noch weniger bewältigen konnte. Schon in der Technik der „Räuber" versagt der dramatische Mechanismus trotz aller Freiheit und Kühnheit fast nirgends; der aufstrebende Bau des Ganzen zeugt von genialer dramatischer Geschicklichkeit. Der harte Realismus und der himmelstürmende Titanismus finden zwar eine Form, die ihnen entspricht, diese aber schlägt bei aller Zügellosigkeit kaum jemals der Bühne ein Schnippchen, läßt sich jedenfalls schnell dem Bühnenbedürfnis anpassen. Sehr treffend bemerkt damals die Erfurter Zeitung: „Haben wir je einen deutschen Shakespeare zu erwarten, so ist es dieser"; denn dieser war wie Shakespeare ein geborener Dramatiker und nur einem solchen kann Shakespeare eine stärkende Kraft sein, die ihn zur Freiheit und zugleich zur Selbstbeherrschung in Technik und Form führt, während der Dichter, der sich an ihm noch zum Dramatiker stärken und schulen will, unfehlbar an ihm geradezu scheitern muß. — Für die Irrungen des Sturmes und Dranges bezahlt die Shakespeareliteratur durch Schillers und Goethes Abwendung vom eingeschlagenen Wege und durch ihre Wendung zum Klassizismus.

Damit aber die im Kampfe gewonnenen Resultate nicht verloren gehen, steht in den Romantikern ein neues Geschlecht auf, welches Shakespeares Sache auch den großen Klassikern immer wieder frisch ins Gedächtnis zurückruft. Die Romantiker werden die Fortführer der Shakespeareforschung und -literatur in Deutschland, und wo Schiller und Goethe wieder Bedeutsames, Fortschrittliches für die Shakespeareliteratur leisten, geschieht es Hand in Hand mit oder doch im Sinne der Romantik. —

Fern von der großen Shakespearebegeisterung hält sich der *Göttinger Hain.* Für ihn ist Shakespeare eine literarische Erscheinung wie viele. Sein Interesse für ihn ist das junger Philologen. Sein Herz und seine Begeisterung gehört Klopstock und einem viel engherzigeren Deutschtum, als dem des Goetheschen Kreises. Der Tugend- und Freundschaftseifer der Verbündeten ist sich im Grunde selbst genug. Nichts zeigt deutlicher, wie fern sie dem shakespearisierenden Sturm und Drang stehen, als die Beschreibung ihrer berühmten Feste, bei denen die Überfülle ihrer Empfindungen programmäßig ausströmen sollte. Voß erzählt: „Boie nahm das Glas, stand auf und rief: ‚Klopstock!' Jeder folgte ihm, nannte den großen Namen und nach einem heilgen Stillschweigen trank er. Nun Ramlers! Nicht voll so feierlich, Lessings, Gleims, Geßners, Gerstenbergs, Uzens, Weißens usw.[1])" . . . „Hernach tranken wir in Rheinwein Klopstocks Gesundheit, Luthers Andenken, Hermanns Andenken, des Bundes Gesundheit, dann Eberts, Goethens, Herders usw. Klopstocks Ode, der Rheinwein, ward vorgelesen und noch einige andere. Nun war das Gespräch warm. Wir

[1]) Prutz: „Der Göttinger Dichterbund" (1841) 231.

sprachen von Freiheit, die Hüte auf dem Kopf, von Deutschland, von Tugendgesang und du kannst denken, wie! Dann aßen wir, punschten, und zuletzt verbrannten wir Wielands Idris und Bildnis[1]." Shakespeare wird nicht erwähnt, und doch steht der Briefschreiber Voß ihm immerhin noch näher als irgend einer der anderen.

Wie ganz anders klingt es auf dem „Shakespearetag" in Frankfurt am Main, wo der junge Goethe in Vertretung Herders die Festrede hält und darin beschreibt, wie sein Genie sich an Shakespeares Genie entzündet hat. „Wir ehren heute das Andenken des größten Wandrers und tun uns dadurch selbst eine Ehre an. Von Verdiensten, die wir zu schätzen wissen, haben wir den Keim in uns. Erwarten Sie nicht, daß ich viel und ordentlich schreibe, Ruhe der Seele ist kein Festtagskleid, und noch zur Zeit habe ich wenig über Shakespearen gedacht; geahndet, empfunden wenns hoch kam, ist das höchste, wohin ichs habe bringen können. Die erste Seite, die ich in ihm las, machte mich auf zeitlebens ihm eigen, und wie ich mit dem ersten Stücke fertig war, stund ich wie ein Blindgeborner, dem eine Wunderhand das Gesicht in einem Augenblicke schenkt. Ich erkannte, ich fühlte aufs lebhafteste meine Existenz um eine Unendlichkeit erweitert, alles war mir neu, unbekannt, und das ungewohnte Licht machte mir Augenschmerzen. Nach und nach lernt ich sehen, und, dank sei meinem erkenntlichen Genius, ich fühle noch immer lebhaft, was ich gewonnen habe... Shakespeare, mein Freund, wenn du noch unter uns wärest, ich könnte nirgends leben als mit dir ... Und ich rufe Natur! Natur! nichts so Natur als Shakespeares Menschen ... Laßt mir Luft, daß ich reden kann!

[1]) Ib. 250.

Er wetteiferte mit dem Prometheus, bildete ihm Zug vor Zug seine Menschen nach, nur in *Colossalischer Größe;* darin liegts, daß wir unsre Brüder verkennen; und dann belebte er sie alle mit dem Hauch *seines* Geistes, *er* redet aus allen, und man erkennt ihre Verwandtschafft. Und was will sich unser Jahrhundert unterstehen von Natur zu urteilen? Wo sollten wir sie her kennen, die wir von Jugend auf alles geschnürt und geziert an uns fühlen und an andern sehen. Ich schäme mich oft vor Shakespearen, denn es kommt manchmal vor, daß ich beim ersten Blick denke, das hätt ich anders gemacht! Hintendrein erkenn ich, daß ich ein armer Sünder bin, daß aus Shakespearen die Natur weissagt, und daß meine Menschen Seifenblasen sind von Romangrillen aufgetrieben ... Auf, meine Herren! trompeten Sie mir alle edle Seelen aus dem Elysium des sogenannten guten Geschmacks, wo sie schlaftrunken, in langweiliger Dämmerung halb sind, halb nicht sind, Leidenschaften im Herzen und kein Marck in den Knochen haben." Der ganze Sturm und Drang liegt in diesen Worten.

Einer Nation, die sich *gleichzeitig* an Shakespeares Meisterwerken und an den Meisterwerken des klassischen Altertums bilden, entzücken, berauschen kann, ist die Möglichkeit für ängstliches Antikisieren sowohl wie für andauernden Naturalismus genommen. Jetzt, wo das deutsche Selbstbewußtsein an Shakespeare erstarkt ist und in dem jungen Goethe einen jauchzenden Ausdruck gefunden hat, und wo gleichzeitig durch Lessing und Winckelmann ein eigenes persönliches Verhältnis zur Antike gewonnen ist, wird für die Ästhetik das Schlagwort geprägt, das über die Ästhetik des Sturmes und

Dranges hinausweist und hinausführt. Es lautet „innere Form", und der es ausspricht ist der junge Goethe[1]). In ihm liegt schon der Ausgleich, die Verschmelzung der Forderungen von Form und Stoff, die als Gegensätze gefaßt, die Theorie und Praxis des Sturmes und Dranges nach innen fragmentarisch und nach außen aggressiv gestalten mußten. Dieser neue Begriff im Munde des jungen Goethe war die Verheißung der großen, reifen Kunstwerke und der tieferen, klareren Kunstanschauungen der Zukunft.[2]) — Deutschland, das im Zeitalter der Reformation greisenhaft und sorgenschwer die heitere Erbschaft der klassischen Vergangenheit wie eine Bürde auf sich nahm, ist jetzt nach drei Jahrhunderten jünger als die anderen Nationen. Während in diesen Gegenwart und Vergangenheit sich nicht versöhnen können, klassische und moderne Tendenzen sich entgegenstehen als unfruchtbare „querelle des anciens et modernes" oder „battle of books", ge-

---

[1]) „Es ist endlich einmal Zeit, daß man aufgehört hat, über die Form dramatischer Stücke zu reden, über ihre Länge und Kürze, ihre Einheiten, ihren Anfang, ihr Mittel und ihr Ende, und wie das Zeug alle hieß ... Deswegen gibts doch eine Form, die sich von jener unterscheidet, wie der innere Sinn vom äußern, die nicht mit Händen gegriffen, die gefühlt sein will ... Wenn mehrere das Gefühl dieser „innern Form hätten, die alle Formen in sich begreift, würden wir weniger verschobene Geburten des Geistes aneklen. Man würde sich nicht einfallen lassen, jede tragische Begebenheit zum Drama zu strecken, nicht jeden Roman zum Schauspiel zerstückeln ..." Bernays: Der junge Goethe III 686.

[2]) Walzel entwickelt in seiner „Einleitung zu Goethes Schriften zur Literatur" [Goethes sämtliche Werke: Cotta, Jubiläumsausgabe, Band 36, XXVIII—LII] a, die Entstehungsgeschichte des Begriffes der „innern Form" aus Shaftesbury; seine Bedeutung für die Kunstanschauungen Herders, Lenzens und des jungen Goethe; b, die Vertiefung und Wandlung des Begriffes in und durch Goethe seit dessen Spinozastudien, seiner italienischen Reise und seiner Bekanntschaft mit Karl Philipp Moritz; c, die endliche volle und klare Fassung des Begriffes im Anschluß an Kants Ästhetik.

lingt es dem deutschen Geist endlich mit dem ihm angeborenen Tiefsinn und zugleich mit jungem, hellen Dichtermut und kräftiger Schaffensfreude die germanische und die antike Vergangenheit in sich zu bewältigen, sie mit eigensten zeitgenössischen Leben, Empfinden, Denken, Wünschen, Dichten zu befruchten, und so aus dem Sturm und Drang heraus eine Renaissance- und Nationalliteratur zu entwickeln. Und zwar gelingt ihm dies in Zukunft auf doppelte Weise: unter Betonung der *klassischen Vorbildlichkeit* durch die Klassiker; unter *Bevorzugung der germanischen Individualität* durch die Romantiker.

Der Sturm und Drang ist entwicklungsgeschichtlich nicht die Fortsetzung der zweiten Epoche in der Shakespeareliteratur, obgleich er chronologisch auf sie folgt, bei ihr anknüpft und auch vieles von ihr übernimmt. Wenn er auch selbstverständlich geschichtlich vorbereitet ist, so beruht seine Eigenart doch so ausschließlich auf dem individuellen Geiste seiner Anreger und Mitglieder und ihrem zufälligen Zusammenwirken, daß er ein ganz neues Ferment in der Entwicklung darstellt.

Die eigentliche Fortsetzung erhält die zweite Epoche in den Romantikern. Sie erben Lessings kritischen Geist und schulen sich an seiner Methode, sie greifen die Probleme der zweiten Epoche, die nationale Bühnenfrage, die Übersetzungstätigkeit, die ästhetische Kritik und Untersuchung auf. In Göttingen verleben sie ihre Studentenzeit und knüpfen so auch persönlich an die zweite Epoche an, indem sie zu Schröders Freunden und Gehilfen, zu Bürger, Boie, Gotter, in Beziehung treten. Unter Bürgers Führung macht A. W. Schlegel seine ersten Versuche in metrischer Shakespeareübersetzung.

Shakespeare
vom Standpunkt der romantischen Ästhetik.

Wesen und Programm der romantischen Shakespeareliteratur.

Haben wir im 18. Jahrhundert ein kräftiges Emporstreben und gewaltsames, nach Entfaltung ringendes Leben, so bricht in der Romantik der eigentliche Blütenfrühling der Shakespeareliteratur und -forschung in ungeahnter Fülle hervor.

Nirgends zeigt sich die Romantik von einer liebenswürdigeren Seite als da, wo sie als Dolmetsch von Shakespeares Poesie, als Verkündigerin seiner künstlerischen Größe und als Interpretin seiner technischen Meisterschaft Worte findet, die weit über Deutschland hinaus erklungen sind, und die neben den großen idealistischen Philosophien des 18. und 19. Jahrhunderts wohl das Ihrige dazu beigetragen haben, den Ruhm Deutschlands als der denkenden, tiefsinnigen, gründlichen und gelehrten Nation im Auslande zu begründen.

Es war ein reicher Frühling, das ist gewiß, wenn auch nicht alle Blütenträume reiften, und wenn auch das, was als Frucht hervortrat, vielleicht nicht ganz die Hoffnungen erfüllte, die man zu hegen sich berechtigt glaubte.

Die Romantiker wollten viel, vielleicht alles; und hätten sie die Mittel und die Kräfte gehabt, die diesem Wollen entsprachen, — was allerdings weit über das Maß des Möglichen ging —: sie hätten außer der Frage

nach der Echtheit der Pseudo-Shakespeareschen Stücke nicht viel mehr als Baconfragen der Nachwelt zum Lösen überlassen. So aber sprachen sie auch hier, wie so oft, große Worte gelassen aus und mußten naturgemäß die Tat schuldig bleiben. Aber ein Vergehen ist es ja nicht, große Worte auszusprechen, besonders nicht, wenn große Gedanken sich in ihnen verbergen; und große — für die breite Menge unerhörte — Gedanken waren es, die hier mit wirksamer Selbstverständlichkeit ausgesprochen wurden. Sie enthielten ein Programm, das in seiner Vielseitigkeit und Tiefe weit über die Leistungsfähigkeit einer einzigen Generation hinausging, und das in seinen Hauptzügen *das Programm der deutschen Shakespeareforschung überhaupt* wurde. Das Motto, das in diesem Programm und in seiner Ausführung, soweit die Romantiker daran beteiligt sind, immer wieder deutlich zum Ausdruck kommt, ist dasselbe, das schon von Lessing und Herder angeklungen war: Shakespeare ist kein einfacher Natursänger, sondern *Künstler;* er muß als solcher aufgefaßt und studiert werden.

Daß nur von diesem Standpunkte aus eine Shakespeareforschung wie die unsrige möglich war, leuchtet sofort ein. So notwendig der Sturm und Drang auch für die Verbreitung der Shakespearekenntnis gewesen war, so viel wir auch seinem Ungestüm verdanken, so unumgänglich notwendig war es auch, daß man zu Lessings ruhiger Betrachtungsweise und zu seiner gehaltenen Freude am großen Briten zurückkehrte, daß man in Shakespeare mehr als die „blinde" oder „göttliche" Naturgewalt verehren lernte, daß man in ihm wieder den *höheren Menschen* sah, nämlich den denkenden Künstler, den selbstbewußt schaffenden Meister, der die in ihm wohnende geniale Naturkraft durch die nicht

weniger mächtige und nicht weniger geniale Kraft künstlerischer Einsicht *beherrscht;* und daß man diese Selbstbeherrschung auch in seinen Werken als *künstlerische Form* entdecken lernte. Nur so konnte sein Einfluß zu einem im Fortschritt der Zeiten unverlierbaren und durch den Wechsel der Mode unzerstörbaren Gewinn werden. Es ist in der Tat Lessingscher Geist, mit dem die Shakespearebetrachtung von der Romantik aufgenommen wird, aber Lessingscher Geist, der gleichsam im Feuer Goethescher Jugendbegeisterung und im Lichte Herderscher Universalität neues, junges Leben gewonnen hat. — Sicher, es handelt sich nicht um eine Wiederentdeckung Lessingscher Ideen. Lessing und seine Worte über Shakespeare waren nie vergessen. Die einsichtigeren Geister hatten auch während der Sturm- und Drangzeit mit Lessing und Herder stets in Shakespeare den Bruder des Sophokles, den großen nordischen Künstler gesehen und kaum an die absolute Wildheit des Shakespeareschen Genies geglaubt. Doch die Zeiten hatten es so mit sich gebracht, daß der Glaube an die *natürliche* Größe Shakespeares das Wichtigste und für die freie, eigentümliche Entwicklung der deutschen Literatur Notwendige wurde. Diese Zeiten waren vorüber. Der Verstand forderte seinen Anteil wieder. An Stelle der himmelstürmenden Anbetung trat die bewußte Verehrung, die so viel an Innigkeit gewonnen, als sie an wilder Begeisterung verloren hatte.

Wilhelm Schlegel wird von seinem Bruder Friedrich zum „Divine of Shakespeares Divinity" ernannt; und so wenig wir sonst vom ‚Divine' in ihm erblicken können, so hat er doch als Ausleger und Verkündiger Shakespeares diese Rolle nicht unwürdig verwaltet. Friedrich Schlegel ist in seiner sich selbst zugeteilten Rolle als „Priester des Shakespeareschen Witzes und der

komischen Orgien" nur in privaten Kreisen hervorgetreten. Dafür aber hat er uns ein interessantes praktisches Beispiel von der Wirkung des Hamlet auf eine Hamlet-Faustsche Natur hinterlassen; und Tieck bleibt uns besonders als Gegensatz zu Otto Ludwig interessant, als *der* Dichter, der sich an Shakespeares Größe emporrankt, anstatt von seinem Genie in ein durchbohrendes Ohnmachtsgefühl zurückgeschleudert zu werden. Novalis und Wackenroder sind empfindende und verstehende Gläubige.

Das ihnen Gemeinsame aber ist: Jugendliche Vielseitigkeit und Hoffnungsfreudigkeit, männliches Zielbewußtsein und wissenschaftlicher Eifer. — Man begnügt sich nicht mehr, Shakespeare zu lieben, man will ihn *bis ins kleinste verstehen*. An Stelle allgemeiner Erkenntnisse tritt somit die liebevolle, eingehende Versenkung ins Detail. Aber weit davon entfernt, sich ins Kleinliche zu verlieren, behält man als Ziel das Verständnis Shakespeares *in seiner Ganzheit* stets vor Augen. Es genügt nicht, Shakespeare als Bruder des Sophokles zu feiern und zu predigen. Die Romantiker gehen daran, seine Ebenbürtigkeit an seinen Werken zu *beweisen* und seine Eigentümlichkeit *darzustellen*.

Sie arbeiten dabei mit allen denkbaren Mitteln und beleuchten die Angelegenheit von allen möglichen Seiten: vom *ästhetischen*, *philosophischen*, *historischen*, *philologischen* und *rein menschlichen* Standpunkte. Aber immer stehen die Fenster, die ins wirkliche Leben hinausgehen, weit offen. Nicht nur für ihren auserlesenen Kreis, „für die fünf oder sechs Deutsche, für die allein es sich zu schreiben lohnt", soll diesmal der Beweis geführt werden. Hier und fast hier allein streben die Romantiker nach wahrer Popularität: Shakespeare dem Volke als Retter aus der Plattheit und Kleinlich-

keit, in die es zu versinken droht! heißt die Losung. *Unverkürzt* soll er die Grundlage einer nationalen Bühne, das Muster einer neuen Dramatik werden. Und ihren praktischen Zwecken entspricht eine ganz aufs Praktische gerichtete Methode: Übersetzungen, Abhandlungen, Briefe, literarhistorische Einleitungen, Gespräche, öffentliche Vorlesungen, Romane und Novellen werden in den Dienst der Shakespeare-Interpretation und -Verbreitung gestellt. Tieck aber plant ein Shakespearewerk, das sich zu einem literarischen und geschichtlichen All in seinen Träumen auswächst und schon deshalb für seine Schaffenskraft eine Unmöglichkeit war.

Kurz, man ist voll von Plänen und zögert nicht, diese laut zu verkündigen. Es ist ein Programm von allumfassender Weite:

Als Vorarbeit für jeden Versuch, Shakespeare zu popularisieren, empfindet man die Notwendigkeit einer *mustergültigen Übersetzung* und beginnt die Ausführung einer solchen unverzüglich. Ein Versuch, die Sonette zu übersetzen, wird gemacht.

Dabei bleibt man nicht stehen. Das Programm einer *philologisch-kritischen Shakespeareausgabe* im Sinne von Delius und einer mehr *literaturgeschichtlichen* im Sinne von Ulrici wird aufgestellt und seine Ausführung versucht.

Von den echten und zweifelhaften Stücken Shakespeares wendet sich der Übersetzungseifer der Romantiker zu den *Zeitgenossen* Shakespeares, mit dem Bewußtsein, so Material für ein *historisches Verständnis* Shakespeares herbeizutragen. Denn an der *Kenntnis des historischen Shakespeare* ist den Romantikern unendlich viel gelegen. Man will aus den äußeren Tatsachen seines Lebens und aus der Aufeinanderfolge seiner Werke den *Entwicklungsgang seines künstleri-*

schen Genies erfahren. Im Gegensatz zu Herder und dem Sturm und Drang will man nicht nur den gewordenen, ganzen, fertigen, sondern auch den werdenden und unfertigen Shakespeare begreifen. Man will ihn in und mit seiner Zeit verstehen. Man will ihn an seiner Zeit messen und seine Zeit an ihm.

Vor allem aber sollte auf dem Gebiete der *ästhetischen Kritik* und der künstlerisch *nachempfindenden Interpretation* der Shakespeareschen Dramen Vollkommenes und Abschließendes geleistet werden. Man wollte in Abhandlungen, wie die über Romeo und Julia von Wilhelm Schlegel, den Gesamtinhalt eines jeden einzelnen Dramas beleuchten und darstellen, die Intentionen des Dichters klarlegen und die Charaktere im einzelnen, wie in ihrem Zusammenwirken veranschaulichen. Werke, wie wir sie von Gervinus bis Brandl haben entstehen sehen, weisen mit ihrer Einrichtung auf dieses Programm zurück. Im Grunde aber geht dieses noch weiter, denn die sorgfältigen Einzelbetrachtungen sollten nur „eine künstlerische Beurteilung der Werke im ganzen" vorbereiten.

An einem solchen Gesamtbilde von Shakespeares Werken war den Romantikern viel gelegen. Sie versprachen sich davon bedeutende Aufschlüsse über das *Verhältnis Shakespeares zur Philosophie.*

Mit unbegrenzter Hingabe betrachtete man dabei Shakespeares dramatische *Form und Technik.* Die Form wird einer historischen und philosophisch-ästhetischen, streng wissenschaftlichen Prüfung unterworfen, für die *Normal- und Musterform* des *modernen* Dramas erklärt und als die wahrhaft *deutsche Form* erkannt. Shakespeares Technik bis ins einzelne zu verfolgen, ist man fest entschlossen; um so mehr, als man meint, daß aus dem Einblick in die künstlerische

Werkstätte Shakespeares wichtige Aufschlüsse über die dramatische Technik im allgemeinen, vielleicht sogar allgemein gültige Sätze und Prinzipien für die Poetik als solche gewonnen werden könnten; ja, daß vielleicht für das ästhetische Urteil jene absoluten Wertmaßstäbe, deren Abwesenheit Wilhelm Schlegel in seinen Berliner Vorlesungen so bedauert, dadurch zu erlangen seien.

Sicher, ihr Glaube war groß! Und wir empfinden fast schmerzlich, wie alt wir geworden und wie bescheiden, wenn wir bedenken, daß für uns die *Shakespearephilologie* fast *Selbstzweck* geworden ist, während die Romantiker trotz ihrer eifrigen philologischen Arbeit diese nur als Mittel zum Zweck gelten lassen: nur um Shakespeares *Kunst* besser verstehen und würdigen zu können, fordert man genaue *Untersuchung der Quellen*, ist man bemüht, in die Geheimnisse seines *Stils und seiner Diktion* einzudringen, *Wort- und Sachkritik* nicht nur an seinen eigenen, sondern auch an den Werken seiner Zeitgenossen vorzunehmen. — Wilhelm Schlegel untersucht *Versmaß und Reim*, um auch in dieser Hinsicht die Künstlerschaft Shakespeares über allen Zweifel zu erheben. Besser noch als in seinen vorzüglichen theoretischen Auseinandersetzungen gelingt ihm dies aber durch das praktische Beispiel in seiner Übersetzung. — In den Dienst einer höheren, ästhetischen Erkenntnis werden auch die *Untersuchungen* über die *Echtheit* der zweifelhaften Stücke gestellt: Man will einen Begriff bekommen von der Totalität des Shakespeareschen Genius, geht aber dabei leider von dem ganz falschen Standpunkt aus, daß alles, was Shakespeares nicht *un*würdig ist, unbedingt auch von ihm herrühren muß; denn — wem sollte sonst Shakespearesches zugetraut werden?

Ganz unvermeidlich, besonders für kritische Autokraten, wie die Romantiker waren, ist dabei eine scharfe *Zensur und Kritik* der übrigen, hauptsächlich *der englischen Kommentatoren und Herausgeber* Shakespeares. Die Polemik ist um so ersprießlicher, als sie sich auf bedeutende eigene Leistungen zu stützen vermag. Selbstbewußt, streitlustig und kühn streckt so Deutschland die Hand über den Kanal England entgegen zu gemeinsamer Arbeit und geteiltem Lorbeer.

Doch damit nicht genug! Die Unruhe der Erwartung, die den Eifer der Tat bei den Romantikern stets begleitet, will auch hier Früchte sehen. Man kann sich nicht begnügen, Samen zu streuen und künftige Geschlechter ernten zu lassen: man will selbst besitzen. Shakespeare soll in dem praktischen Leben der Gegenwart eine wirksame Größe werden. Er soll den Deutschen, die in kleinlicher Sentimentalität, nüchterner Beschränktheit und Selbstherrlichkeit zu verkommen scheinen, große Ziele, große Gedanken, große Leidenschaften suggerieren. Deshalb greifen sie die Angelegenheit des auf *Shakespeare zu gründenden deutschen Nationaltheaters* mit neuer Begeisterung und neuen Zielen auf. Bis ins kleinste beschreibt man die Shakespearebühne des Elisabethinischen Zeitalters und knüpft daran eine für damalige Zeit unerhörte Forderung: Shakespeare soll *nicht* der modernen Bühne, die *moderne Bühne soll Shakespeare angepaßt werden.* — Die Dekorationen, die Kostüme, die Schauspieler werden einer strengen Kritik unterworfen. Jede Aufführung eines Shakespeareschen Dramas wird mit gespannter Aufmerksamkeit verfolgt, mit Rat und Tat unterstützt und von einer Kritik beleuchtet, die unbestechlich das Vollendete vor Augen hat und einen Maßstab anlegt, dessen Wertung das Menschenmögliche und bisweilen -*un*mögliche von den

Schauspielern fordert, wobei aber Anerkennung und Freude über jedes ernstlichen Bemühen alle Strenge mildern.

Es war verhältnismäßig leicht und scheint ein natürlicher Entwicklungsprozeß, wie die Romantiker für Shakespeare und die junge Anglistik *die deutschen Universitäten* eroberten. Sie fanden eine Bewegung in der Richtung schon im Gange, da sie als Studenten nach Göttingen kamen. Viel mehr Mühe kostete es die Bühnen, das Publikum für einen *unverkürzten* und *unbearbeiteten* Shakespeare zu gewinnen.

Für die Enttäuschungen, die sie durch die Bühne erfuhren, hielten sie sich schadlos, indem sie *in privatem Kreise Shakespeares Werke unverkürzt vorlasen.* So, wünschten sie, sollte jedermann Shakespeare in sein Heim aufnehmen. Deshalb predigten sie dem mäkelsüchtigen Volke immer wieder stumme Ehrfurcht vor der gewaltigen Erscheinung. Bis ins hohe Alter hielt Tieck für alle Shakespearefreunde sein Haus offen und widmete bestimmte Abende der Shakespearelektüre und dem shakespearefreundlichen Publikum.

Den jungen *Dichtern* aber zeigte man sein Bild *als das Muster* der Vollkommenheit und forderte im Lessingschen Sinne, daß sie an seinem Beispiel ihre Selbständigkeit messen sollten, daß sie von ihm Freiheit lernen möchten, und daß sie ihm nach den kühnen Flug in das unbegrenzte Reich wahrer Kunst, wahrer Poesie, d. h. wahren Lebens und Leidens wagen sollten.

Fest auf dem Boden vergangener Geistesarbeit stehend, mit dem begeisterten Blick weite Möglichkeiten in der Zukunft erblickend, öffnen so die Romantiker ungeborenen Generationen die Tore für neue Bahnen und zeigen ihnen Ziele, die hoch genug sind, um auf viele Jahrzehnte, vielleicht Jahrhunderte hin-

aus Geschlechter an der Arbeit zu halten; und von denen wir zum Teil noch heute so weit entfernt scheinen, daß „the rapture of pursuing" der einzige Preis scheint, den unermüdlicher Fleiß auf der Bahn zu ihnen gewinnen kann.

So skeptisch wir aber auch den ungeheuren Forderungen, z. B. an eine endgültige Wertschätzung Shakespeares im Verhältnis zum Ganzen aller Poesie, gegenüberstehen, oder so sehr wir an der Möglichkeit, *absolute* Prinzipien für die Philosophie und Ästhetik aus Shakespeares Werken herausdestillieren zu können, zweifeln, so müssen wir doch vor Augen behalten, daß die Romantiker vielleicht das Unmögliche wollten, aber stets nur das *Mögliche* begannen.

So haben sie uns auch wichtige *literaturgeschichtliche Vorarbeiten* zu dem großen Werke der Zukunft: ‚Shakespeare in Deutschland' hinterlassen. Ein Werk, daß doch sicher vorläufig noch in das Gebiet des Möglichen gehört und das mehr als „the rapture of pursuing" verspricht, das aber, von Generation zu Generation verschoben, immer schwieriger, ja allmählich unmöglich zu werden droht.

Die ästhetischen Fragen der Shakespeareliteratur des 18. Jahrhunderts in romantischer Lösung.

Vorbetrachtung.

Die Frage nach der *künstlerischen* Bedeutung Shakespeares ist der Mittelpunkt für die romantische Shakespeareliteratur. Es war die Frage, von deren Lösung es abhing, unter welcher Form der Shakespearekultus in Deutschland fortgesetzt werden würde, welche Bedeutung Shakespeares Dramen für die deutsche Literatur in Zukunft haben würden.

Denn als die Romantiker in die Shakespeareliteratur eintraten, hatten sich alle drei Richtungen der Shakespeareauffassung des 18. Jahrhunderts noch nicht beruhigt; es herrschte ein wildes Durcheinander von Ideen und Meinungen.

Da sind zuerst die Konservativen und Rationalisten, Leute wie Nicolai, denen es der Sturm und Drang von Anfang bis zu Ende zu arg getrieben hat, und die jede Entwicklung über Lessings Ideen hinaus, jede von ihm abweichende Auffassung des Aristoteles oder des Shakespeare für naseweise Vordringlichkeit, für unreife Journalistik halten. Zu ihnen gesellen sich die „Korrekten", die noch immer die schönen, verständigen Ansichten ihrer Jugendzeit aus Boileau, Batteux, Corneille usw. nicht vergessen können. Was Lessing eigentlich wollte, haben sie nie begriffen. Sie repräsentieren die gedankenarme Menge, die geborenen

Laien, die nur einmal etwas lernen und das dann ein für allemal. Der Laie des beginnenden 19. Jahrhunderts kennt nur Form und Unform, korrekt und inkorrekt. Shakespeare steht für *Un*form. Man lobt ihn „stellenweise" und hätte ihn am liebsten zwischen Papierkorb und Aphorismensammlung aufgeteilt und unschädlich gemacht.

Den „Korrekten" gegenüber stehen die Anhänger des Sturmes und Dranges. Sie haben Menschentum, Leidenschaft, also den Inhalt eines Kunstwerkes, als *Geist* empfunden und diesen Geist ausdrücklich — im Namen Shakespeares — der *bloßen Form* übergeordnet. Von ihnen aus ist jene wunderbar geheimnisvolle Märe vom dunkeln Wesen des Genies ins Publikum gedrungen und hat dort gezündet. Man beruft sich auf Shakespeares Wort vom schönen Wahnsinn des Dichters und will nicht Erkennen und Kritik seiner Werke, man will nur Genuß und Begeisterung daraus schöpfen. Nach diesen Leuten ist jede verstandesmäßige Betrachtung eines Shakespeareschen Dramas eine Entweihung; Vertiefung in seine Art zu arbeiten oder in seinen Entwicklungsgang unheilige Neugier. Für sie hat nichts anderes, als was zum Lobe des Dichters gesagt werden kann, Berechtigung.

Gegen beide Richtungen müssen die Romantiker Front machen.

Die eigentliche literarische Aufgabe der Romantiker aber liegt jenseits dieser kleineren Fehden. Sie besteht in der Notwendigkeit, Shakespeare mit der von Schiller und Goethe vertretenen klassischen Richtung auseinanderzusetzen. Deshalb gilt es zu *beweisen*, was Lessing und Herder nur gepredigt hatten, nämlich: Shakespeare ist *Künstler* und muß als solcher begriffen und gewürdigt werden. Doch dies allein ge-

nügt nicht, um die Griechen als höchste Autorität anzutasten. Deshalb versuchen die Romantiker auch den Beweis, daß die Shakespearesche Form als spätere Entwicklungsform *höher steht* und tiefer greift als die griechische.

Folgen wir Goethes Weisungen für die Aufführungen und für die Interpretation Shakespeares, meint Wilhelm Schlegel, so geht der heilsame Einfluß von Shakespeares Gesundheit der krankenden Nationalbühne verloren. Dann bietet sich „die schöne Mäßigung des Briten" als lockende Aufgabe und dramatisches Experiment allen Dramatikern und solchen, die es sein möchten, dar: dann werden noch mehr Bearbeitungen, Umarbeitungen, Beschneidungen, Trivialisierungen der Shakespeareschen Dramen zu erwarten sein. — Die Romantiker schauderte es davor.

Es war in der Tat Zeit, über die vielen Anschauungen, Meinungen, Bestrebungen etwas Entscheidendes zu sagen und Ordnung in sie zu bringen.

I. Die Romantiker wenden sich gegen die Rationalisten und Korrekten. Da gibt es zu entscheiden: Hat Shakespeare überhaupt eine *Form?* Die Romantiker antworten: Er hat nicht bloß eine Form, er hat auch eine von ihm *beabsichtigte* Kunstform. Er darf also nicht mit dem Sturm und Drang identifiziert werden.

II. Sie wenden sich gegen den Sturm und Drang und stellen ihre Ansicht vom Wesen und Wirken des Genies den Sturm- und Drangansichten gegenüber.

III. Gegen die Klassiker wird der „Begriff der Form" einer genauen Prüfung und ästhetisch-philosophischen Deutung unterzogen. Herders historische Begründung der Shakespeareschen Kunst wird auf diese Weise durch eine ästhetisch-philosophische ergänzt. Es ergibt sich, daß auch vom Standpunkt philosophischer Kunstkritik

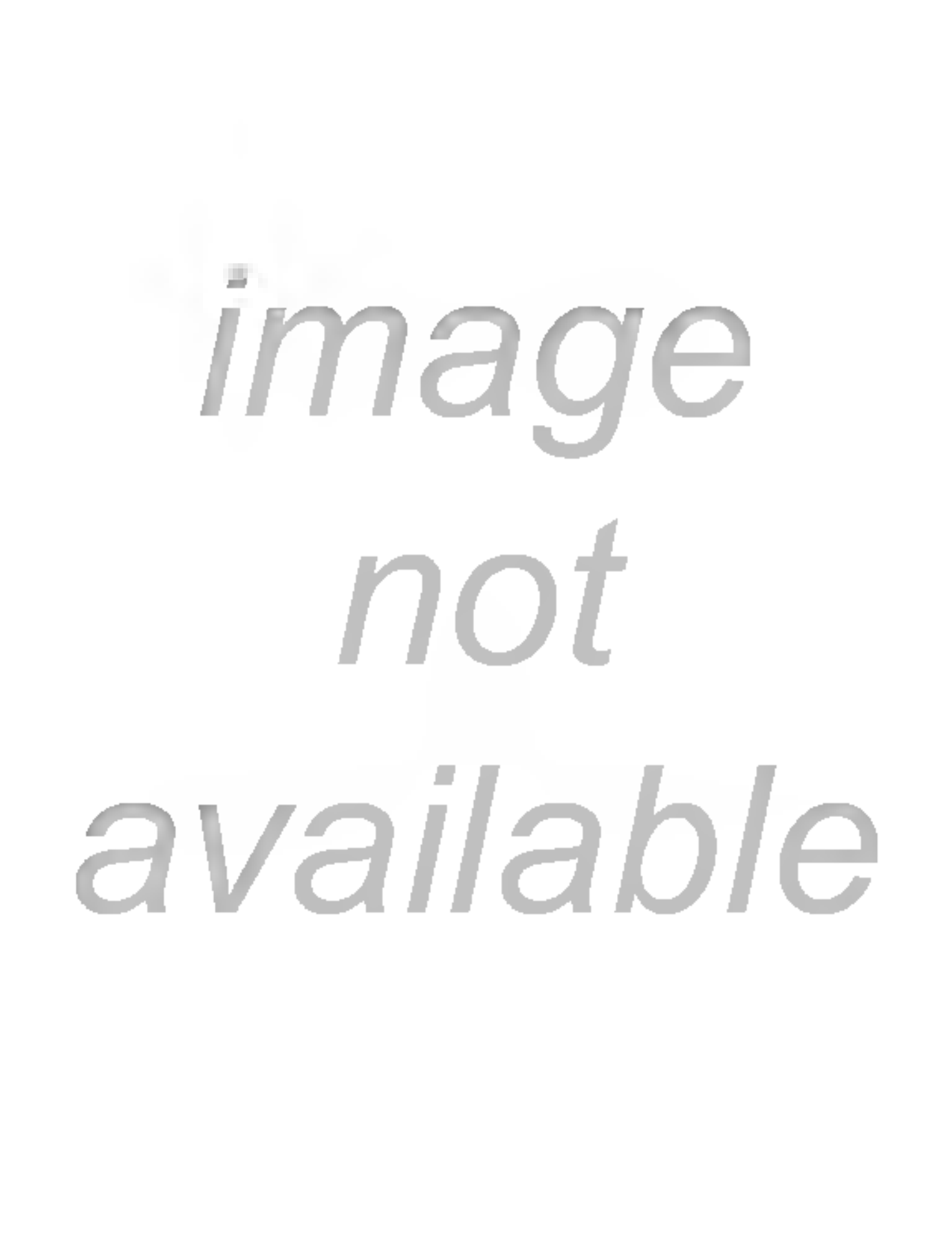
image
not
available

Gegen die Korrekten.

Den Hauptkampf gegen die Korrekten und Rationalisten hat Wilhelm Schlegel geführt. Er war am befähigsten dazu, sich ganz auf den Standpunkt seiner Gegner zu stellen und mit praktischen Gründen des sogenannten gesunden Menschenverstandes eben diesen gepriesenen „gesunden Menschenverstand" zu erleuchten. Der rationalistischen und populären Anschauung, Shakespeares Dramen enthielten zwar schöne Stellen, aber seien doch so *fehlerhaft* und so *formlos*, daß sie dem fortgeschritteneren, feineren Kunstempfinden als Ganzes ungenießbar blieben, tritt Wilhelm Schlegel aufs schärfste mit der Behauptung entgegen: Shakespeare hat nicht bloß eine fehlerlose Form, er hat auch eine von ihm gewollte und bis ins kleinste durchdachte Kunstform.

Schon die erste Bemerkung W. Schlegels über Shakespeare, die mir vorgekommen ist, betont die „Absicht, Korrektheit und Fehlerfreiheit"[1]) eines Shakespeareschen Dramas. Immer wieder ist er darauf zurückgekommen, in den Rezensionen behauptend, in den Horenaufsätzen beweisend: „Der Dichter, der, ohne auf den Stoff auch nur entfernt Ansprüche zu machen, die ganze Macht seines Genies *auf die Gestaltung* wandte, setzte ohne Zweifel das Wesen seines Geschäftes einzig in diese ... Er hatte also *feinere, geistigere Begriffe von der drama-*

[1]) Werke X 55: Rezension der „Transactions of the Royal Irish Academy" 1788.

tischen Kunst, als man gewöhnlich ihm zuzuschreiben geneigt ist“[1]). Shakespeare hat „einen Stil, ein System seines Kunstfaches, und zwar ein erstaunenswürdig gründliches und tief gedachtes“[2]). „Mir ist er ein tiefsinniger Künstler, nicht ein blindes, wild laufendes Genie. Und was man hievon schwatzt, halte ich überhaupt nur für eine fabelhafte Sage, für einen blinden wilden Wahn“[3]). Was soll denn jene Redensart, Shakespeare sündige wider die Regeln der Kunst, eigentlich heißen! Ihr versteht gar nicht, wovon ihr redet und habt keinen Begriff, was künstlerische Form bedeutet. Unter „Plan“ versteht ihr „logischen Zusammenhang“. Das Herz und Wesen einer Dichtung ist für euch „eine einseitige triviale Moral als Nutzanwendung, und was sich hierauf nicht zurückführen läßt“, das geht über euren Horizont, ihr erklärt es „für überflüssige oder gar störende Zutaten“[4]). „Drei Einheiten, fünf Akte, warum nicht auch sieben Personen?“ spottet er. Nun gebt ihr zu, daß Shakespeare „tief gedacht“ hat „über alle Dinge und Verhältnisse der Welt“, „und nur für *den Bau seiner eignen Stücke* soll er keinen Gedanken übrig gehabt, diesen soll er dem Zufall, welcher die epikurischen Atomen zusammenweht, überlassen haben?“ Ihr meint, er habe nur darauf los gedichtet „ohne höheren Ehrgeiz“, „ohne jene künstlerische Liebe, die sich in einem vollendeten Werke selbst zu befriedigen strebt, bloß gearbeitet, um der ungelehrten Menge zu gefallen“, er habe einzig auf die „Wirkung“ abgezielt. Selbst wenn er es nur auf den Effekt abgesehen gehabt hätte, „so hätte ihn ja schon dieser Zweck“ zum Nachdenken

1) Werke VII 71.
2) Dtsch. Lit. Denkm. 17: 109f.
3) Dram. Vorl. III 48.
4) Ib. 52.

über seine Kunst führen müssen. Denn was für eine Wirkung läßt sich wohl erzielen, wenn ein Dichter nur darauf los schreibt, ohne zu bedenken, wo eine Episode möglich, wo sie stört[1]). Aber Shakespeare hat nicht nur der Menge zuliebe gearbeitet: „Bei einem so glänzenden Gelingen, unter so ausgezeichneten Beweisen der Achtung und Verehrung seiner Zeitgenossen wäre es wohl seltsam, wenn Shakespearen, ungeachtet der ihm eignen Bescheidenheit eines großen Gemütes, der Gedanke an Nachruhm niemals eingefallen wäre. Als ein tiefer Denker hatte er den Umfang der menschlichen Fähigkeiten so ziemlich ausgemessen und konnte sich getrost sagen, daß manche seiner Hervorbringungen nicht leicht übertroffen werden würden. Worauf gründet man nun die entgegengesetzte Behauptung, wodurch man den unsterblichen Künstler zum Tagelöhner eines rohen Haufens herabwürdigen will? Einzig darauf, daß er selbst keine Herausgabe seiner sämtlichen Werke veranstaltet hat"[2])! Dagegen gibt Wilhelm Schlegel folgendes zu bedenken: „Die dramatische Komposition" ist „eine der besonnensten Hervorbringungen des menschlichen Geistes"[3]): „Im Gange der Hauptsache, in der Verknüpfung der Erfolge muß der Dichter womöglich noch mehr Überlegenheit des Verstandes bewähren als in der Darstellung der einzelnen geschilderten Charakter". Das „Verhältnis der Teile zueinander" ist sehr wichtig für die Wirkung. Die komischen Zwischenszenen? Faßt sie als „Zwischenspiele zur Erholung von ernsthafteren Spannungen", aber bedenkt, wie viel schwerer es war, trotz solcher Zwischenspiele die Haupthandlung nicht aus dem Auge zu verlieren und zu ver-

[1]) Ib. 49 ff.
[2]) Ib. 37 f.
[3]) Ib. 49.

wirren[1]). Sicher! die Fülle der Szenen und die Weite der Konzeption, wie wir sie bei Shakespeare haben, sind Vorrechte, aber es sind Vorrechte, die zugleich Aufgaben bedeuten: „Es gehört eine außerordentliche Meisterschaft dazu, um so große Massen, wie jener zusammenzufassen pflegte, mit Einfachheit und Klarheit zu ordnen: man bedarf mehr Zeichnung und Perspektive zu einer weitläufigen Freskomalerei als zu einem kleinen Ölgemälde“[2]). Was soll man aber dazu sagen, wenn Shakespeare „stellenweise“ gelobt wird, wenn man geruht, diese oder jene Seite seines Genius gebührend anzuerkennen?: „Dies letzte ist die wohlfeilste und oberflächlichste Art von Kunstkritik. Johnson vergleicht denjenigen, der diesen Dichter durch Stellen, aus dem Zusammenhange gerissen, zu empfehlen gedächte, mit jenem Scholastiker beim Hierokles, der einen Ziegel als Probe eines Hauses herumwies“[3]). — Das ist nach Möglichkeit mit Schlegels eigenen Worten, was er zu verschiedenen Zeiten seines Lebens bei jeder Gelegenheit gegen die populäre Shakespeareauffassung geltend macht.

Daß Friedrich Schlegel von vornherein auf dem Standpunkte seines Bruders steht, ist selbstverständlich. Der „Briefwechsel“ zwischen den Brüdern[4]) setzt solche Erwägungen als selbstverständlich voraus und geht gleich auf tieferliegende Betrachtungen ein. Der Öffentlichkeit gegenüber ist die Sache aber nicht so selbstverständlich. Deshalb fallen auch von Friedrich Schlegel bei Gelegenheit die Schlagworte von Shakespeares tiefer „künstlerischer Weisheit“[5]).

[1]) Ib. 50 f.
[2]) Ib. 331 f.
[3]) Ib. 51.
[4]) „Friedrich Schlegels Briefe an seinen Bruder August Wilhelm.“ Hsg. von Oskar F. Walzel. Berlin 1890.
[5]) Minor I 106, 40.

Seine Beobachtung ist folgende: „Shakespeare hat, ungeachtet der beständigen Protestationen der Regelmäßigkeit, die Menge immer unwiderstehlich gefesselt. Dennoch zweifle ich, daß sein philosophischer Geist der Menge eigentlich faßlich sein könne. Durch seine sinnliche Stärke fortgerissen, von seiner täuschenden Wahrheit ergriffen und höchstens durch seine unerschöpfliche Fülle bezaubert, war es vielleicht nur seine *körperliche Masse*, bei der sie stehen blieben. Man hat, so scheint es, den richtigen Gesichtspunkt ganz verfehlt". Frd. Schlegels Meinung ist (I.), daß „das gewöhnliche Urteil: Shakespeares *Inkorrektheit* sündige wider die Regeln der Kunst", „um wenig zu sagen, sehr voreilig" ist, „solange noch gar keine objektive Theorie existiert"[1] und (II.) daß „die einfachsten und nächsten Fragen, wie: soll man Shakespeares Werke als Kunst oder als Natur beurteilen?" „nicht beantwortet werden" können „ohne die tiefste Spekulation und die gelehrteste Kunstgeschichte"[2]. Und damit geht er an die Schöpfung einer solchen objektiven Theorie und gelehrten Kunstgeschichte, die es ihm und seinem Bruder möglich machen, dem Begriff des Korrekten eine neue Definition zu geben und von hier aus Shakespeare „in dem edleren und ursprünglichen Sinne des Wortes korrekt" als den korrektesten modernen Dichter zu preisen[3]. —

Und darin stimmen alle Romantiker überein: Caroline ist tief in den „Geist" und „Plan" des Romeo und Hamlet eingedrungen[4]; Novalis, der sich nur ganz wenig über Shakespeare äußert, schreibt voll Begei-

[1]) Ib. 108.
[2]) Lyc.-Fragm. 121.
[3]) Athen.-Fragm. 253 siehe unten S. 164 f.
[4]) Waitz: „Caroline" I 201.

sterung an Frd. Schlegel über den Romeo: „Die Anlage ist herrlich“ [1]).

Daß Tieck sich wiederholt über die Absichtlichkeit und Planmäßigkeit Shakespeares geäußert hat, ist bekannt. „Er (Shakespeare) ist ganz vollendeter Künstler“ [2]). Shakespeare scheint „die meisten seiner Werke wie mit der Absicht geschrieben zu haben, daß sie die Entwicklungen der tiefsinnigsten Kunstansichten nicht nur zulassen, sondern selbst notwendig machen“ [3]).

Und doch stoßen wir bei Tieck gelegentlich auf Widersprüche, die uns stutzen machen, um so mehr, da man die widersprechendsten Ansichten über Tiecks Verdienste um die Würdigung Shakespeares lesen kann [4]).

Da sehen wir denn, daß Tieck keineswegs so sicher auf der Ansicht von Shakespeares Künstlertum besteht wie die Schlegels, und daß von einer Priorität seiner spezifisch romantischen Ansichten keineswegs die Rede sein kann. In den Kritischen Schriften I 159 (1800) hat er sich Shakespeare ausdrücklich als das Bild alles Vollendeten in der Kunst ausgewählt und will ihn so darstellen. 1824 äußert er gegen Köpke: Shakespeare

[1]) Raich: Brief vom 25. Mai 1797.

[2]) Nachgel. Schrift. II 147.

[3]) Nachgel. Schrift. II 96. Vgl. Krit. Schrift. II 235. Krit. Schrift. I 148 f.

[4]) Bischof z. B. behauptet, daß Tieck der erste gewesen sei, der Shakespeare „gründlich studiert“ habe. („Tieck als Dramaturg“, Brüssel 1897, 35). Hettner bricht über die ganze Shakespeareauffassung der Romantiker den Stab: „Grillen, Launen, Schrullen“ („Romantische Schule“, 62). Kaiser möchte Tieck das Führeramt in der Shakespeareforschung zusprechen („Der Dualismus Tiecks“ 49; 51). Dagegen betont Merschberger mit recht (Shakesp.-Jahrb. 25, 268), daß Wilh. Schlegel „als erster Shakespeares Form das Wort redete und nachwies, daß erst mit dem Verständnis dieser Form von der Größe des Dichters eine Ahnung aufgehe.“

dichtete „still und *absichtslos*", „weil er nicht anders konnte", und „eben darum war er so groß"[1]).

Um die Frage nach Tiecks Verhältnis zu der spezifisch romantischen Shakespeareauffassung und die Frage, ob ihm oder den Schlegel die Priorität in dieser Auffassung zukommt, endgültig zu entscheiden, gebe ich seine Anschauungen über Shakespeare in chronologischer Folge.

In der „*Sommernacht*" (1789) steht Tieck ganz auf dem Standpunkte des Sturmes und Dranges in seiner Auffassung Shakespeares: „Sei groß und ahne deine Größe nicht", so weiht Titania Shakespeare zum Dichter, „erfahr es *nimmer*, daß du seist der erste aller Sterblichen." Dazu gibt ihm Oberon „die hellste, flammendste Begeisterung"; einen Genius, dessen Gewalt vor keiner Grenze bebt, der jede Kluft mit Kühnheit überspringt, der „in der Erde Schlünden der Zauberei Geheimnis lauscht", der in der Gedanken höchstem Flug zum Himmel sich hebt, „durchbrechend alles, was ihm entgegentritt", einen Geist, den es erfreut, wenn nächtliches Gewitter „die Eichen von den Bergen reißt, ins Tal sie wirft".

Das ist ein Shakespeare, wie ihn die jungen Kraftmenschen des Sturmes und Dranges lieben; das ist aber nicht der Shakespeare der Schlegel und des späteren Tieck. Für diese ist es in erster Linie der „Einklang", „der aus dem Busen dringt und in sein Herz die Welt zurücke schlingt", die künstlerische, vollbewußte Kraft, die eine Welt in ein Drama bannt, die sie in Shakespeares Werken zur Bewunderung hinreißt, und die sie in den Werken Shakespeares aufzuzeigen sich bemühen.

---

[1]) Köpke II 214.

In den Briefen über „die Kupferstiche nach der Shakespearegalerie" von 1793 lag für Tieck keine Veranlassung vor, eine Ansicht über Shakespeares dramatische Form und Kunst auszusprechen. Dagegen hätte der erste Anfang seines Shakespearewerkes[1]) (1793) ihm diese Veranlassung schon geboten. Doch wir sehen ihn da im Gegenteil ganz auf Gerstenbergs Standpunkt, wenn er in seiner „Abhandlung über das Wunderbare" ausführt, die höchste Aufgabe des Dramatikers sei, durch die Täuschung so zu wirken, „daß wir die Regeln der Ästhetik mit allen Begriffen unseres aufgeklärten Jahrhunderts vergessen und uns ganz dem schönen Wahnsinn des Dichters überlassen". Gerade in der Kunst, „den richtenden Verstand einzuschläfern", sei Shakespeare unbedingt Meister. Das ist genau das Gegenteil von dem, was die Schlegel um die gleiche Zeit geltend machen. Seltsam erscheint es uns, wie wenig Tieck den Zeitgeist fühlt, der geradezu danach ringt, für Shakespeare eine Stelle in der Ästhetik zu finden. — Shakespeare, so fährt Tieck fort, kannte die Menschen und wußte, was wirkte; und danach „und nach seinem eigenen Gefühl" dichtete er seine Kunstwerke. Er berechnet alles auf „theatralischen Effekt", gibt aber keine „Theatercoups", er erschüttert „durch kühne Schläge des Genies". Alles Ansichten, die Wilhelm Schlegel schon 1788 und noch 1808 bekämpft oder berichtigt; nur daß Tieck sich gewissermaßen den Rücken gedeckt hatte durch die Bemerkung, daß Shakespeare auch „nach seinem eigenen Gefühl" und seiner „Erfahrung" gedichtet hätte. Welche Bedeutung Shake-

[1]) „Der Sturm. Nebst einer *Abhandlung über Shakespeares Behandlung des Wunderbaren*". Dem Buch angeheftet ist das erste Programm des zukünftigen Shakespearewerkes. Vorgeheftet eine „Vorrede" von zwei Seiten. Abgedruckt: Krit. Schrift. I 37.

speares Gefühl und Erfahrung in formaler Hinsicht hatten, war die zu erörternde Frage. In Wilhelm Schlegels Rezension der Tieckschen Abhandlung[1]) fällt infolgedessen zuerst eine leichte Bemerkung über „ältere Lehrbücher der Poetik", dann heißt es: „Der Verfasser legt viel zu großes Gewicht auf das bloß subjektive und von Zufälligkeiten abhängige Prinzip der Täuschung (die streng genommen und vom ‚Schein' gehörig unterschieden gar nicht in das Gebiet der schönen Künste gehört), ohne auf die *objektiven Eigenschaften der Darstellung*, ihre Richtigkeit, Lebendigkeit, Kraft, Harmonie, Vollständigkeit und Idealität zurückzugehen." Tiecks Antwort in einem Privatbrief ist die Bescheidenheit selbst: dies sein „abhandelndes, wunderbares Zeug" sei „nicht anders, als wenn ein Anfänger auf der Violine damit anfangen wollte, daß er gleich hinter dem Stege spielte; der Virtuos wird es am Ende dahin bringen, daß es nur irgend einer Musik ähnlich wird, und vollends der Anfänger" usw.[2]). Vor der Öffentlichkeit aber versucht Tieck in Zukunft zu wiederholten Malen, es so hinzustellen, als sei das, was er Täuschung nennt, dasselbe, was Schlegel unter dem poetischen Schein versteht[3]).

Vielleicht aber fühlte Tieck doch auch, daß etwas Objektives über Shakespeares Darstellungsweise gesagt werden mußte, denn in dem angehefteten Programm zu seinem Shakespearewerk von 1793[4]) verspricht er auch über die Einheiten zu reden.

---

[1]) Werke XI 19 f.

[2]) Wilhelm Schlegels Nachlaß Bd. XVIII. Dresdener kgl. Bibliothek (Manuskript).

[3]) Krit. Schrift. II 193, 194. Nachgel. Schrift. II 142 f.

[4]) 1793 nach Köpke und aus inneren Gründen. Tieck selbst setzt es in einem Briefe (vom 23. Dez. 1797) an Wilhelm Schlegel in das Jahr 1791 (Wilhelm Schlegels Nachlaß a. a. o.).

Ich nehme an, daß die kurze Vorrede, die der Abhandlung vorangestellt ist, erst kurz vor dem Drucke 1796 geschrieben sei. Denn erst hier plötzlich und hier allein hören wir in Gegensatz zu den Anschauungen der eigentlichen Abhandlung von der „Ordnung und *Planmäßigkeit*" des Shakespeareschen „Sturmes", die sich auch „dem flüchtigsten Leser" aufdränge. Alles wirke „unmittelbar [gesperrt gedruckt!] nach einem Punkte hin" und werde durch „*keine Episoden* gestört", und der Leser könne „nie den Faden verlieren". Ein klares Urteil über Shakespeares Kunst war das nicht; und eigentlich war für Shakespeares Form im allgemeinen mehr verloren als gewonnen, wenn Episodenlosigkeit und ununterbrochene Spannung als Plan und Ordnung aufgefaßt wurden; aber die Stelle ist wichtig, da sie als Frucht der Lektüre des „Wilhelm Meister" oder des ersten Horenaufsatzes von Wilhelm Schlegel („Etwas über William Shakespeare bei Gelegenheit des Wilhelm Meister") aufgefaßt werden kann. Jedenfalls macht Tieck hier zum erstenmal den Versuch, im Sinne Goethes und Schlegels etwas Bestimmteres über Shakespeares dramatische Technik zu sagen. Denn von sich aus liebte Tieck „die spitzfindigen ästhetischen Untersuchungen"[1]) nicht; auch sein „Kommentar zu Richard II" von 1795 ist noch gänzlich frei davon; und aus der Bearbeitung des Sturmes geht auch hervor, daß er damals (1796) noch keine eigentliche Meinung über Shakespeares Form hatte.

Frd. Schlegel, der gute Menschenkenner, hat dies bei seiner Bekanntschaft mit Tieck auch gleich erkannt. Er schreibt an seinen Bruder: „Mit Tieck, dächte ich,

[1]) Haym: „Die romantische Schule" 60 f. Krit. Schrift. I 83, vgl. Köpke II 169.

warteten wir es erst ab, wie er sich im kritischen Fache zeigt. Ich erwarte manches Gute von ihm zur Charakteristik des individuellen Tones der verschiedenen Shakespeareschen Stücke: aber auch weiter nichts“[1]). Auch wir werden „manches Gute“ von Tieck in stofflicher und historischer Interpretation erwarten können, in rein ästhetischen Fragen hat er aus eigener Kraft nichts Wichtiges zu sagen.

Im „Zerbino“[2]) 1798, also nach der intimen Verbindung mit den Brüdern Schlegel, sehen wir Tieck zum erstenmal auf dem romantischen Standpunkte:

„Shakespeare: ... Wie denkt ihr denn von mir?

Zerbino: Du meinst doch im allgemeinen?

Shakespeare: Daß Einzelne den Freund in mir sehen und fühlen, weiß ich.

Zerbino: Nun, man hält dich also für einen wilden erhabenen Geist, der bloß die Natur studiert hat, sich ganz seiner Furie und Begeisterung überläßt und nun darauf losdichtet, was es gibt, gut und schlecht, erhaben und gemein durcheinander...

Shakespeare: Grüß deine Bekannten von mir und sag ihnen, daß sie sich irren.

Zerbino: Es sind aber treffliche Köpfe darunter, unter anderen unser hochgelehrter Leander.

Shakespeare: Dennoch irren sie, aber es tut nichts. Verkündige ihnen, daß die Kunst immer meine Göttin war, die ich anbete.“

Am leichtesten wird es Tieck (1800), in den Shakespeareschen Dramen eine Kunstform zu entdecken, wenn er bedenkt, was Shakespeare *nicht* war, wenn er ihn vergleicht mit Ben Jonson auf der einen Seite und

---

[1]) Walzel: Schlegelbriefe 303.

[2]) „Prinz Zerbino oder die Reise nach dem guten Geschmack“. Leipzig und Jena 1799. 334 f.

den Beaumont und Fletcher auf der anderen Seite: Erst dadurch kann man „fühlen, wie einzig er steht, wie *alles reine Kunst und unabhängige Darstellung* ist". Denn *absichtlich* hat sich Shakespeare weder Ben Jonsons ausgeklügelter Technik, noch den wilden Kompositionsorgien seiner Vorgänger und Zeitgenossen angeschlossen. Er wußte also ganz genau, daß das Ideal der dramatischen Technik von keinem von diesen erreicht wurde, und ging eigene andere Wege, die ihn besser dünkten. — Darin hat Tieck unbedingt recht, wie er in historischen Dingen meistens recht hat: Es *konnte* Shakespeare „nicht verborgen sein, womit sein Freund Jonson so gelehrt prahlt", sagte er[1]). Wir wissen jetzt, daß gerade zu und vor Shakespeares Zeit ein literarischer Kampf um die Regeln und die Korrektheit in England gefochten wurde, wie er später bei uns kaum unter Gottsched heftiger entbrannte; daß man gegen die alte Technik, die aus den Volksschauspielen hervorgegangen, den allein seligmachenden Klassizismus aus Terenz postulierte und mit dem falsch verstandenen Aristoteles gerade so focht, wie später in Deutschland; daß Shakespeare also in der Tat gezwungen war, Stellung zur literarischen Kritik zu nehmen und sie zu halten[2]). Oder sollte es möglich sein, vom Verfasser des Hamlet und Lear anzunehmen, daß ihm die ästhetischen Betrachtungen eines Ascham, Whetstone, Puttenham, Sidney, Harvey, und wie sie alle heißen, zu tief und zu gelehrt gewesen seien?

[1]) Krit. Schrift. I 183; vgl. I 227; 280 ff.; 285 ff.; II 183; III 246. Solger, Nachgel. Schrift. I 623; II 144. Über die „englische Schule der dramatischen Kunst" vor Shakespeare: Krit. Schrift. I 242 ff., 328, 358; IV 181.

[2]) Siehe Spingarn: „Literary criticism in the Renascence period. Columbia University 1899. — Siehe oben S. 16 ff.

Auf dem Gebiete der historischen Vergleichung und Forschung hat Tieck sich seine bleibenden Verdienste in der Shakespeareliteratur erworben. Auf diesem Gebiete hat er ebenso viel und ebenso Gutes geleistet — trotz einzelner Versehen — wie die Brüder Schlegel auf dem ihrigen. Hier ist er, unabhängig von ihnen, eigenen Forschungen nachgegangen und hat Resultate von grundlegender Bedeutung erzielt.

Gegen den Sturm und Drang.

Fast noch erbitterter als gegen die Laien und die Vertreter alter konventioneller Anschauungen wird der Kampf gegen die vorhergehende Literaturepoche geführt. Es ist, als hätten die Romantiker geahnt, wie sehr man in Zukunft geneigt sein würde, sie als Nachzügler des Sturmes und Dranges zu betrachten, denn niemals betonen sie ihre Ansichten stärker, als wenn es sich darum handelt, diese mit denen des Sturmes und Dranges in Gegensatz zu bringen; und überall wird in den entschiedensten Ausdrücken gegen ihn polemisiert: „Die Geschichte von den Gergesener Säuen ist wohl eine sinnbildliche Prophezeiung von der Periode der Kraftgenies, die sich nun glücklich in das Meer der Vergessenheit gestürzt haben". [1])

Für die Shakespeareliteratur wird den Stürmern und Drängern jedes Verdienst kurzerhand abgesprochen und ihre ganze Shakespeareauffassung als eine durchaus unfruchtbare abgelehnt: „Warum ist aber dennoch diese erneuerte Bewunderung Shakespeares für die dramatische Poesie unfruchtbar geblieben? Weil man ihn zu sehr als ein einziges und unerreichbares Genie angestaunt hat, das der Natur alles und der Kunst nichts verdanke... Hätte man ihn dagegen mehr *aus dem*

[1]) Athen.-Fragm. 306. — Ich habe in meiner „Weltanschauung der deutschen Romantik" mich schon eingehend von einem anderen Gesichtspunkt aus mit diesem romantischen Geniebegriff befaßt. Ich betone hier nur die Momente, die für den Gegensatz zum Sturm und Drang, zum Rationalismus und zum Klassizismus in Betracht kommen.

künstlerischen Gesichtspunkte angesehen, so würde man gestrebt haben, *die Grundsätze*, wonach er seine Kunst ausübt, zu verstehn und sie sich zu eigen zu machen. Ein Meteor erscheint, verschwindet und läßt keine Spur zurück; die Bahn eines Himmelskörpers hingegen kann der Astronom nachzeichnen, um die Gesetze der allgemeinen Mechanik dadurch genauer zu erforschen“ [1]), sagt Wilhelm Schlegel und gibt damit kurz an, worin sich die romantische Shakespeareauffassung und der romantische Geniebegriff von den Anschauungen des Sturmes und Dranges unterscheiden. Das Genie ist — nach romantischer Auffassung — kein regelloses, wildes, unbegreifliches Phänomen, sondern einfach eine *höhere Erscheinung* in der Menschheit: ein höher entwickelter, freierer Mensch von höherem Gesichtspunkt und tieferem Blick und Verständnis. Sein Geist ist weiter und größer, und daher ist sein Blick umfassender. Seine Liebe zu allem, was ist, — oder wie Friedrich Schlegel sagt: zum „reinen, ewigen Sein und Werden“ — ist inniger und verständiger als die der gewöhnlichen Menschen. — Nach dieser Auffassung des Genies ist Shakespeare nicht das Sprachrohr einer „Weltseele“, nicht ein Medium für unbegreifliche Naturgewalten, nicht eine dunkle Kraft, sondern ein höchster *Repräsentant der Menschheit.* In einem Genie, wie dem Shakespeares, sind *alle* Lebenskräfte der Menschheit: Denken und Empfinden, Schaffen, Wollen, Können, Gefühl und Phantasie zu *einer* wundervollen Blüte liebend und lebend in höchster, individuellster Einheit verschmolzen. Im Gegensatz zu der Auffassung des Sturmes und Dranges betonen die Romantiker deshalb in den Werken Shakespeares nicht

[1]) Dram. Vorl. III 335 f. — Herder hatte geschrieben (Werke II 215): Jonson war „kein so außerordentliches, leuchtendes und feuriges Meteor als Shakespeare“.

so sehr das Dunkle, Unerforschliche, Intuitive als das *höhere Bewußtsein*, die Größe des *künstlerischen Verstandes*, die Gesetzmäßigkeit und Folgerichtigkeit des scheinbar so zwanglosen Aufbaues, den inneren, tiefen Zusammenhang der äußerlich so stark differenzierten Teile, vor allem die unendliche Mannigfaltigkeit bei geschlossener Einheit.

Schon 1796 tut dies Wilhelm Schlegel in seinem Aufsatz: „Etwas über William Shakespeare bei Gelegenheit des Wilhelm Meister". Nicht darum, sagt er, ist Shakespeare ein Ebenbild der Natur, weil er mit unerklärlichen Kräften produziert, sondern weil „Klarheit, ebenso sehr wie Fülle und Kraft, seine unterscheidenden Merkmale sind". Wo wir bei Shakespeare auf dunkle Punkte stoßen, liegt das gewöhnlich in der Natur der *Sache*, da ist es die Unergründlichkeit des Problems „Leben" überhaupt, das uns in seinen Werken entgegentritt. Denn die Werke des Genies sind nur da dunkel, wo *alles Lebendige* dunkel wird; wo das Problem anfängt: was ist Leben und was sind Körper überhaupt? Diese Dunkelheit teilen sie mit *allem, was ist*, mit „jedem einzelnen Atom, dessen Wesen erschöpft zu haben — sich keine Wissenschaft rühmen darf". „Die Werke des echten Genies sind mit reinen und stillen Wassern von unermeßlicher Tiefe zu vergleichen. Sollte auch kein Auge ganz bis auf den Boden dringen, so findet doch jedes für seine Sehkraft Befriedigung: denn soweit diese reicht, erblickt es die in dem flüssigen Elemente enthaltenen Gegenstände vollkommen deutlich und unentstellt"[1]).

Um den Unterschied zwischen der romantischen Auffassung des Genies und der des Sturmes und

[1]) Werke VII 30ff.

Dranges kurz zu bezeichnen: *An Stelle des mystischen tritt der idealistische Geniebegriff.* Mit dem mystischen Geniebegriff hatte man Shakespeare zum unbewußten, inspirierten Vertreter einer *Offenbarung* gemacht. Durch den idealistischen Geniebegriff wird er zum Vertreter und Darsteller der *wahrsten Idee*, wird er zum größten bewußten *Künstler*. Der Geniebegriff des Sturmes und Dranges hatte durch *Kant* seine philosophische Weihe erhalten. Der romantisch-idealistische erhält zuerst durch *Friedrich Schlegel* seine philosophische Fassung. Diese beruht im wesentlichen auf dem Fortschritt der Philosophie durch *Fichte* und *Schelling*. Was Friedrich Schlegel spekulativ dartut, wendet sein Bruder Wilhelm Schlegel praktisch auf Shakespeare an. Novalis stimmt mit dem neuen Begriff überein. Tieck bleibt auch hier schwankend.

Daß die Schlegel sich ganz klar bewußt sind, etwas Neues zu bringen, und genau wissen, worin dieses besteht, beweist zunächst die scharfe Polemik gegen Kant[1]: „Nach Kant", sagt Wilhelm Schlegel, „wäre das Genie so sehr Naturgabe, daß auch sein Gebrauch gar nicht von der Freiheit abhinge; eigentlich hätte der Mensch nicht Genie, sondern das Genie hätte ihn". Damit, so führt Schlegel aus, werde das Genie wohl zu einem „verzogenen Schoßkind der Natur" gemacht, aber es sei jeder *menschlichen* Würde entkleidet, und die schöne Kunst, die von ihm geschaffen werde, habe auch so gut als gar keine *menschliche* Bedeutung. Noch schlimmer aber werde die Sache, wenn Kant sage: „Das Genie kann nur reichen *Stoff* zu Produkten der schönen Kunst hergeben, die Verarbeitung desselben und die *Form*

[1] Dtsch. Lit. Denkm. 17: 80—84.

erfordert ein durch die Schule gebildetes *Talent*", oder wenn Kant meine: „Der *Geschmack*, die Disziplin oder Zucht des Genies beschneidet diesem sehr die Flügel und macht es gesittet oder geschliffen." „An und für sich wäre das Genie folglich ungesittet und ungeschliffen", sagt Schlegel und fährt fort: „Ich glaube zu bemerken, daß der Unfug, welcher mit dem Begriff Genie in einer gewissen Periode in Deutschland getrieben worden, auf Kants Vorstellungsart davon bedeutenden Einfluß gehabt". In dieser Periode einer „an sich lächerlichen poetischen Anarchie" sind „Zügellosigkeit und exzentrische Originalität" „zu den wesentlichen und einzigen Kennzeichen des Genies gemacht. Kant scheint nicht viel besser davon zu denken, indem er ausdrücklich von einem Widerstreit zwischen Genie und Geschmack redet. Freilich kann er aus dieser unseligen Trennung nicht mehr heraus, nachdem er einmal jenes zu einem völlig blinden und passiven Naturtrieb gemacht hat. Er sticht, daß ich es nur gerade heraus sage, dem Genie zuvörderst die Augen aus und, um dem Übel abzuhelfen, setzt er ihm alsdann die Brille des Geschmacks auf." Diese Auffassung des Genies „zerstört" aber den ganzen „Organismus der Kunst": In Wirklichkeit muß das, was *Genie* genannt wird, „den ganzen innern Menschen" umfassen „und kann in nichts geringerem bestehen, als in der Energie und innigsten Eintracht" aller seiner geistigen und natürlichen Fähigkeiten. „So untrennbar wie in einem echten Kunstwerke das, was man das Poetische und was man das Künstliche nennen kann, sind, so untrennbar ist auch der wahre Geschmack vom wahren Genie." Diese „Erweiterung des Begriffes Genie" ist „aber keine Vervielfachung, sondern vielmehr eine Zurückführung auf höhere Einheit".

„Das Unbefriedigende in Kants System rührt daher, daß er überhaupt mit dem transzendentalen Idealismus auf halbem Wege stehen geblieben ist“[1]). Mit dieser effektvollen Wendung beschließt Wilhelm Schlegel seine Polemik gegen Kant.

Wie sich die Auffassung des Genies, hauptsächlich des Genies Shakespeare, *in Harmonie mit dem konsequent durchgeführten* „transzendentalen Idealismus“ gestalten mußte, haben die Romantiker gezeigt.

Die konsequente Durchführung des transzendentalen Idealismus hatte *Fichte* geliefert. Von seiner eng geschlossenen, rücksichtslosen Philosophie war vor allem Friedrich Schlegel sofort so „befriedigt“ gewesen, daß er seine ganze Anschauungsweise ihr anpaßte oder nach ihr ummodelte. Mit ihm hatte er auch das „Unbefriedigende“, das dem Kantschen Geniebegriff anhaftete, schon überwunden, als sein Bruder so entschieden gegen Kant Stellung nahm.

Fichte hatte erklärt: Der erste Grund alles Seienden, das, was die Welt schafft, trägt und im Innersten zusammenhält, ist das individuelle Moment des Geistes, das absolute Ich. Dieses Moment ist eine *freie, unendliche, autonome* Schöpferkraft: ihr Wesen ist *Selbstbewußtsein* (Ich) und *Selbstbestimmung* (freie, autonome Tätigkeit: Setzen eines Nicht-Ich aus dem Ich). In seinem Selbstbewußtsein, seinem Ich und in seiner Selbstbestimmung, seiner Tätigkeit, trägt der Mensch das Weltprinzip in sich. — Damit war die „Weltseele“, jenes mystische Postulat des Sturmes und Dranges, in den Menschen hineinverlegt. Ihren Ausdruck findet sie in seinem Ichbewußtsein und in seiner selbstbewußten Tätigkeit oder besser gesagt: Selbst-

[1]) Ib. 89.

bewußtsein und selbstbewußte Tätigkeit sind die Weltseele im Menschen.

Je größer das Bewußtsein seines Selbst, je klarer und zielbewußter seine Tätigkeit, desto höher steht ein Mensch, sagt Fichte; desto größer ist ein Genie, sagen die Romantiker. Hiermit werden die Stürmer und Dränger und zugleich noch einmal die Rationalisten und Vertreter der Korrektheitsprinzipien durch den Idealismus überwunden; denn von diesem Standpunkt aus ist das Geniale zugleich das Selbstbewußte; und jeder wahre Künstler muß „große, würdige Absichten" haben. Deshalb kann man nur das ein „korrektes Werk" nennen, was bis in seine kleinsten Teile durchdrungen ist von jener selbstbewußten, zielbewußten, künstlerischen Reflexion. Um ein im romantischen Sinne korrektes Werk hervorzubringen, muß der Künstler ein großes Ziel klar vor Augen haben, und er muß die Kraft und Selbstbeschränkung besitzen, alles, was er hervorbringt, diesem Hauptzweck, oder wie die Romantiker gern sagen: diesem „Mittelpunkt" unterzuordnen[1]). In anderen Worten: Nur wenn die Größe des *Könnens* beim Künstler der Größe seiner Absicht, seiner *Idee* entspricht, wenn beides: praktisches Können und geistiges Wollen restlos im Werke ineinander aufgehen, kommt ein korrektes und zugleich geniales Werk zustande.

In diesem Sinne ist Shakespeare der korrekteste aller Dichter: „In dem edleren und ursprünglichen Sinne des Worts korrekt, da es *absichtliche* Durchbildung und Nebenausbildung des Innersten und Kleinsten im Werke nach *dem Geist des Ganzen*, praktische Reflexion des Künstlers, bedeutet, ist wohl kein moderner

[1]) Athen.-Fragm. 116, 30 Nov. I 112 ff.; Dram. Vorl. III 49; Lyc.-Fragm. 37, 30.

Dichter korrekter als Shakespeare“[1]). Seine Dramen sind „Kunstwerke, in einem durchgeführten Stil gearbeitet, worin sich die Freiheit und besonnene Wahl ihres Urhebers offenbart“. Sie sind Muster für „die Durchbildung eines Werkes bis in seine kleinsten Teile nach einer Hauptidee“; sie zeigen „die Herrschaft des beseelenden Geistes über alle Mittel der Ausführung“[2]).

Die schärfste Ablehnung erfährt die Ansicht, daß das Wesen des Genies ausschließlich in einer überpersönlichen und übernatürlichen Inspiration des Künstlers bestehe, durch Friedrich Schlegels Schlagwort von der romantischen *Ironie*. — Der Begriff der romantischen Ironie entspringt gleichfalls dem strengen Idealismus Fichtescher Prägung, wird aber im Laufe der Zeiten mit der allmählichen Wandlung von Friedrich Schlegels Philosophie in Mystizismus mannigfach erweitert. Die Ironie beruht auf dem Bewußtsein der Unendlichkeit und Unbedingtheit des Geistes. Als geistiges Ich ist der Künstler wie jeder Mensch — nur in viel höherem Maße — von unendlicher und unbedingter Wesenheit, trägt er die freie, nur durch sein eigenes, geistiges Ich bestimmbare Schöpferkraft in sich. Das Ich ist das Moment der Unendlichkeit im Menschen. Dieses Bewußtsein muß ihn davor bewahren, irgend etwas, was nur bedingt, endlich, zeitlich geschaffen ist (Nicht-Ich), für unbedingt wertvoll und wichtig anzusehen. Unbedingt wertvoll kann immer nur das Ich sein, als die ursprüngliche, alles in sich tragende Schöpferkraft. Was aus dem Ich hervorgeht, ist nicht Selbstzweck wie das Ich, sondern nur Mittel zur endlichen (ethischen) Betätigung des unendlichen Geistestriebes des Ich. Hierher gehören auch die

[1]) Athen.-Fragm. 253.
[2]) Dram. Vorl. III 90.

eigenen Werke. Der Mensch als Ich und der Künstler als höchstes geistiges Ich ragt über alles Endliche und Bedingte, was er selbst schafft und was andere schaffen, *unendlich* hinaus; und deshalb muß er sich auch in seinem Selbstbewußtsein über „alles Bedingte" so hoch erheben können, daß er auch auf die „eigene Kunst, Tugend oder Genialität" mit Ironie herabsieht. Das bedeutet im wesentlichen die Forderung der Ironie. Im Grunde ist diese Ironie dasselbe, was Frd. Schlegel, solange er noch in den Griechen die größten Meister der Kunst und in Plato den tiefsten Philosophen sah, als „Objektivität" bezeichnete. Diese *Objektivität* ist jetzt nicht mehr eine äußere Pflicht, die zu erfüllen Aufgabe der Kunst wäre, auch nicht ein den Griechen entlehntes Kunstprinzip, sondern sie entspringt mit Notwendigkeit aus der unendlich geistigen Individualität des wahren Künstlers. Sie ist nicht die Folge von Selbstentsagung und Selbstverleugnung seiner Individualität, sondern beruht gerade auf der freien Unendlichkeit und Unbedingtheit seines individuellen Geistes oder geistigen Individualität. „Es gibt Künstler, welche nicht etwa zu groß von der Kunst denken, denn das ist unmöglich, aber doch nicht *frei* genug sind, sich selbst über ihr Höchstes zu erheben". Aber „es gibt alte und moderne Gedichte, die durchgängig im Ganzen und überall den göttlichen Hauch der Ironie atmen... Im Innern die Stimmung, *welche alles übersieht und sich über alles Bedingte unendlich erhebt*"[1]).

1) Lyc.-Fragm. 87, 14; 42, 10, vgl. ib. 108. — Eichendorff in „Viel Lärm um Nichts" läßt den Philisterjüngling schelten: „Jawohl, diese poetische Vornehmheit ... was ist sie anders als jene perfide über alle Erscheinungen, über Gutem und Bösem mit gleichem Indifferentismus schwebende *Ironie* ... kalt, kalt, kalt, daß es mich in innerster Seele schaudert! O über die vermessene Lüge *göttlicher Objektivität.*"

Wenn irgendwo in der vorhandenen neueren Poesie ein Beispiel für diese erhabene, geistige Objektivität oder Ironie, die sich über alles Bedingte unendlich erhebt, gefunden werden konnte, so war es in Shakespeare. Und es ist wohl anzunehmen, daß dieser Ironiebegriff niemals so scharf und so einmütig von den Romantikern vertreten worden wäre ohne das große Beispiel Shakespeares, mit dem sie alle um diese Zeit unausgesetzt beschäftigt waren, und dessen unfaßbarer Reichtum und überwältigende Geistesgröße und Geistesruhe in Wilhelm Schlegels Übersetzung immer bezwingender zutage trat. Weniger wichtig, aber immerhin erwähnenswert ist dabei der Gegensatz zu Schiller, die persönliche, wie sachliche Mißbilligung seiner begeisterten Lyrik und Dramatik. An Shakespeare und fast nur an Shakespeare wird die romantische Ironie von den Brüdern Schlegel demonstriert. Nur bei Shakespeare findet Friedrich Schlegel die „Ironie über den Geist des romantischen Dramas und immer die höchste und vollständigste Individualität“[1]) und jenen „wunderbaren ewigen Wechsel von Enthusiasmus und Ironie, der selbst in den kleinsten Gliedern des Ganzen lebt“[2]), den er für das Wesentliche und Höchste aller romantischen Poesie ansah.

In seinen Vorlesungen über Shakespeare popularisiert und trivialisiert Wilhelm Schlegel diese Anschauungen seines Bruders[3]): „Ironie der Charakteristik“ nennt er die überlegene objektive Ruhe, die Shakespeare bei der Darstellung von Charakteren eigentümlich ist: „Man wäre übel beraten, wenn man die Äußerungen der Personen über sich selbst und andre immer für bare Münze

[1]) Athen.-Fragm. 253.
[2]) Minor II 361 f.
[3]) Dram. Vorl. III 70 ff.

nähme. Die zweideutige Gesinnung fließt bei ihm, wie billig, von lobenswürdigen Grundsätzen über, und der Albernheit sind nicht selten weise Lehren in den Mund gelegt, um anzudeuten, wie wohlfeil dergleichen Gemeinplätze zu haben sind ... Diese geheime Ironie der Charakteristik ist bewundernswürdig als ein Abgrund von Scharfsinn, aber dem Enthusiasmus tut sie wehe... Hier spüre ich, während er die innigsten Rührungen erregt, in dem Dichter selbst eine gewisse Kälte, aber die eines *überlegenen Geistes*, der den Kreis des menschlichen Daseins durchlaufen... Die Ironie bezieht sich aber beim Shakespeare nicht bloß auf die einzelnen Charakter, sondern häufig auf das Ganze der Handlung. Die meisten Dichter, welche menschliche Begebenheiten erzählend oder dramatisch schildern, nehmen Partei und verlangen von den Lesern blinden Glauben für ihre Bemühungen zu erheben oder herabzusetzen. Je eifriger diese Rhetorik ist, desto leichter verfehlt sie ihren Zweck. Auf jeden Fall werden wir gewahr, daß wir die Sache nicht unmittelbar, sondern durch das Medium einer fremden Denkart erblicken. Wenn hingegen der Dichter [wie dies Shakespeare tut] zuweilen durch eine geschickte Wendung die weniger glänzende Kehrseite der Münze nach vorne dreht, so setzt er sich mit dem auserlesenen Kreis der Einsichtsvollen unter seinen Lesern oder Zuschauern in ein verstohlenes Einverständnis; er zeigt ihnen, daß er ihre Einwendungen vorhergesehen und im voraus zugegeben habe; *daß er nicht selbst in dem dargestellten Gegenstande befangen sei, sondern frei über ihm schwebe*“[1]).

[1]) Wenn man so recht ein Bild von der verschiedenen Geistesart der Brüder Schlegel haben will, so muß man mit diesem letzten Satz Frd. Schlegels Ausspruch, auf den er sich bezieht, vergleichen: Athen.-Fragm. 116: „Die rom. Poesie ... soll zwischen dem Dar-

Für Wilhelm Schlegel hört die Ironie beim Tragischen auf: „Wo das eigentlich Tragische eintritt, hört freilich alle Ironie auf". Damit tritt er in Widerspruch zu seinem Bruder, für den Ironie die überlegene Geistigkeit des Autors bedeutete, die sich aus dem geistigen Ursprung alles Seins ergab, die also nirgends aufhören konnte und durfte.

Noch viel weiter als Wilhelm Schlegel entfernt sich Tieck von dem, was Friedrich Schlegel unter Ironie verstand. Er behauptet sonderbarerweise, den Ironiebegriff erst von *Solger* zu haben, was nach der ganzen Lage der Dinge nicht glaubhaft ist: „Der Gedanke der Ironie hat sich bei mir erst später vollständig entwickelt, besonders seit ich mit Solger in nähern Verkehr getreten war. Vorher ahnte ich mehr die Notwendigkeit eines solchen Gedankens für den Dichter, als daß er mir zur klaren Überzeugung geworden wäre", sagt er zu Köpke: „Diese dunkeln Ahnungen hatte ich namentlich bei dem Studium Shakespeares; *ich fühlte heraus*, das sei es, was ihn zum größten Dichter macht und von so vielen bedeutenden, höchst trefflichen Talenten unterscheide. In meinen eigenen Dichtungen ist daher die Ironie zuerst mehr unbewußt, aber doch entschieden ausgedrückt; vor allen ist dies im ‚Lovell' der Fall". — Der Lovell ist so ziemlich das denkbar Subjektivste! „Die direkte Ironie herrscht im ‚Gestiefelten Kater'." — Da war aber Tieck noch nicht mit Solger verbunden!, „von der höhern findet sich etwas im ‚Blaubart' und

gestellten und dem Darstellenden frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflektion in der Mitte schweben". Vgl. auch Novalis, Werke II 7: „Das Genie sagt aber so dreist und sicher, was es in sich vorgehen sieht, weil es nicht in seiner Darstellung und also auch seine Darstellung nicht in ihm befangen ist, sondern seine Betrachtung und das Betrachtete frei zusammen stimmen, zu einem Werke frei sich zu vereinigen scheinen."

entschieden ist sie im „Fortunat"[1]. Sehr mit unrecht versucht Tieck hiermit sich selbst als den Vertreter der romantischen Ironie hinzustellen und anzudeuten, daß *er* diese Ironie in Shakespeare zuerst und selbständig *gefühlt* habe. Der romantische Begriff der Ironie steht bei Friedrich Schlegel schon in den Lyceums-Fragmenten fest, während Tieck bis 1798 noch ganz und gar die Sturm- und Dranganschauung in bezug auf Shakespeare vertritt[2] und selbst den Ausdruck „Ironie" im romantischen Sinne noch nicht kennt. Daß aber im Schlegelschen Kreise schon vor und noch zu Tiecks Zeit *klar* über den Begriff der Ironie gesprochen wurde, geht aus allen Schriften der Schlegel und aus Novalis' Ofterdingen und Fragmenten hervor. Schon lange vor seinem „näheren Verkehr" mit Solger konnte Tieck das Wesentliche über romantische Ironie und Shakespeares Vertretung derselben im Athenäum lesen. Übrigens aber zeigt schon Tiecks Trennung der Ironie in „unbewußte aber bestimmt ausgedrückte", „direkte" und „höhere", wie weit Tieck auch am Schluß seines Lebens davon entfernt war, mit dem Wort einen klaren Begriff zu verbinden. Noch deutlicher zeigt sich dies bei seiner Anwendung des Wortes auf Shakespeare. Schon der eine Satz ist bezeichnend: „In der Ironie ist Shakespeare Meister. Ob sie bei ihm *bewußt* oder *unbewußt* war, ist schwer zu sagen; *es ist dies ein tiefes Seelengeheimnis, in das nicht einzudringen ist*, aber fast in allen seinen Charakteren und Verwicklungen tritt sie hervor." Es ist für Tieck „Ironie", wenn Romeo zuerst Rosalinde liebt und dann Julia; wenn der Mönch das Beste will und doch das Schlimmste herbeiführt. „Ironisch steht auch der Prinz

[1]) Köpke II 173 f.
[2]) Siehe oben S. 152—155.

[in Heinrich IV.] seinen Spießgesellen gegenüber... Eine sehr tiefe Ironie liegt in der Szene, wo der Prinz am Sterbebett seines Vaters sich die Krone voreilig aufs Haupt setzt" ... „Auch Brutus ist ironisch gehalten; er ist ein trefflicher, edler, reiner und gebildeter Mann, der nur das Beste will, aber politisch ist er schwach und blind" usw.[1]). Kurz, was Tieck unter Ironie versteht, kann man ja so nennen, wenn man will, aber romantische Ironie ist es nicht. Der dem Worte zugrunde liegende Gedanke ist ganz alltäglich und braucht nicht philosophisch diskutiert zu werden. — Immer wieder fällt auf, wie sehr Tieck daran schuld war, daß man den Romantikern allgemeine Begriffsverwirrungen schuld gab, denn Tieck war bei weitem der gelesenste Schriftsteller der Schule[2]).

Unrichtig wäre es, aus diesem Betonen der Absicht und Ironie im Kunstwerk zu schließen, die Schlegel hätten mit aller Begeisterung, allem dichterischen Versunkensein und Schauen aufräumen und die ganze dichterische Produktion restlos in der Verstandestätigkeit, der Formgebung und Darstellung aufgehen lassen wollen. Nein: auch sie verlangen und betonen, daß das, was dargestellt wird, zuvor im tiefsten Herzen

[1]) Köpke II 297 f.

[2]) Recht bezeichnend sind auch folgende zwei Stellen, die ich aus W. Schlegels Dram. Vorl. I 17 f. und Köpke II 173 zusammenstelle. Tieck zu Köpke: „Wenn man mich aufforderte, eine Definition des Romantischen zu geben, so würde ich das nicht vermögen." Wilhelm Schlegel: Da behauptetworden ist, das Romantische „sei nichts als eine Grille der neuesten Kritiker, welche geheimnisvoll davon sprächen, ihm aber keinen gültigen Begriff unterzulegen wüßten: so will ich eine Erklärung über den Ursprung und den Geist des *Romantischen* zu geben versuchen, und man urteile alsdann, ob der Gebrauch des Wortes und die Anerkennung der Sache dadurch gerechtfertigt wird". Es folgt die Auseinandersetzung zwischen klassisch und romantisch.

gefühlt sein soll. Sie betonen unausgesetzt, daß das Ich, gerade infolge seiner Unendlichkeit, immer ein von der Erkenntnis noch unerreichtes Gebiet in sich trägt: das Unbewußte. Dieses Unbewußte wird von dem sich zu immer höheren Selbstbewußtsein entfaltenden Geiste stückweise in strenger Geistesarbeit allmählich dem Bewußtsein erschlossen, zur Erkenntnis aufgehellt. Aber auch als „Unbewußtes" ist es ein wichtiger Faktor im Wesen und Wirken des absoluten Ich. Es erschließt sich dem Selbstbewußtsein des Einzelnen, in der Phantasie, dem Instinkt, dem Sinn. Das Wesen des Genies aber besteht darin, daß es das ganze Gebiet des Geistes: nach der begriffenen und nach der „unbegriffenen Wahrheit", nach dem Bewußten und nach dem Unbewußten, nach der Seite der Vernunft und nach der Seite der Sinnlichkeit und Phantasie in voller Harmonie in sich darstellt und in seinen Werken betätigt. Wenn die Romantiker gelegentlich die eine Seite des Genies mehr betonen, das Bewußte mehr als das Unbewußte, das Begriffene mehr als das nur in der Phantasie geschaute, oder umgekehrt, so kommt das daher, daß gerade diese Seite in diesem Augenblicke die verkanntere schien. Die Hauptsache, auf die es den Romantikern ankommt, ist die Überwindung des Dualismus in der Ästhetik, wie ihn Kant philosophisch möglich gemacht hatte, und wie er sich in der Spaltung der populären Meinung in Korrektheitsprinzipien auf der einen und Sturm- und Drangansichten auf der anderen Seite darstellte. Dadurch, daß die Romantiker einmal gegen die enge Aufklärung Front machen und ihr gegenüber auf den unbegriffenen Rest des Seins und Lebens und auf die *transzendente* Natur dessen, was *das Poetische* im Werke ausmacht, hinweisen: Phantasie, Schwung, einen „unendlich tiefen Sinn" von der Poesie verlangen; und ein

andermal sich gegen „die wilde Hitze" des Sturmes und Dranges wenden und die notwendige *Verstandes*klarheit des Genies betonen, sind sie selbst in den Verdacht des Dualismus gekommen. Es hätte genügen sollen, sich klar zu machen, daß ein konsequenter Fichteaner, für den man Friedrich Schlegel dabei stets ansah, überhaupt kein Dualist sein kann. Aber auch abgesehen davon hat es nie an prägnanten Aussprüchen gefehlt, in denen die Romantiker ausdrücklich die Notwendigkeit des Zusammenwirkens beider Seiten betonen und es gerade als das Wesen des Genies bezeichnen, daß es diese beiden Seiten des Geistes, die in der Menschheit so oft getrennt erscheinen, in „energischer Harmonie" in *„höherer Einheit"* repräsentiert, daß Trieb und Kunst, Schauen und Darstellen, Begeisterung und Selbstbeschränkung in ihm und in seinem künstlerischen Schaffen in ihrer ursprünglichen und endgültigen Einheit erscheinen: Genie „umfaßt den ganzen innern Menschen und kann in nichts geringerem bestehen, als in der Energie und innigsten Eintracht dessen, was sowohl in der Sinnlichkeit als in der Geistigkeit des Menschen das selbständige und unbeschränkte Vermögen ist, also der Phantasie ... und der Vernunft". Es „ist eben die innigste Vereinigung der bewußtlosen und der selbstbewußten Tätigkeit im menschlichen Geiste, des Instinktes und der Absicht, der Freiheit und der Notwendigkeit", sagt Wilhelm Schlegel[1]). Schon fünf Jahre vorher hatte Friedrich Schlegel gefordert: „In jedem guten Gedicht muß alles Absicht und alles Instinkt sein"[2]); und zu seiner Forderung der Selbstbeschränkung [oder künstlerischen Selbstbeherrschung] hatte er warnend hinzugefügt: „Man

[1]) Dtsch. Lit. Denkm. 17: 84 u. 83.
[2]) Lyc.-Fragm. 23.

muß mit der Selbstbeschränkung nicht zu sehr eilen und erst der Selbstschöpfung, der Erfindung und Begeisterung Raum lassen, bis sie fertig ist ... Man muß die Selbstbeschränkung nicht übertreiben“ [1]). Schleiermacher [2]) und Novalis [3]) teilen diese Anschauungen der Schlegel. —

Für die Anschauung, daß *neben* der *selbst*bewußten Tätigkeit auch die *unbewußte* wichtig und wertvoll ist und dem Kunstwerk seinen Unendlichkeitswert gibt, war nicht so sehr durch Fichte als besonders durch Schellings Naturphilosophie der Rückhalt gegeben.

Fichte hatte nur abstrakt die Omnipotenz des absoluten Ich gepredigt. Er hatte gelehrt, daß sich der Geist aus seiner inneren Wesenheit heraus in die Welt verkörpert, um (gewissermaßen, indem es sich aus seinen Taten immer klarer erkennt) zu vollendeter Selbsterkenntnis emporzusteigen, so daß vollkommene Welterkenntnis und vollkommene Selbsterkenntnis bei der als vollendet gedachten Entwicklung identisch sind; diese Lehre des reinen Idealismus hatte zu wenig Farbe, Form, Bildlichkeit, um für die Ästhetik ein fruchtbarer Boden zu sein. Die unbewußte Tätigkeit und die Spiele der Phantasie hatten dadurch ihren Eigenwert eigentlich verloren, und damit war der Kunst eine erdrückend enge Grenze gesteckt.

Erst nachdem Schelling in seiner Naturphilosophie die Einheit und Harmonie des geistigen Kosmos unter einem konkreten *Bilde* veranschaulicht hatte, kommt neben der ethischen auch die ästhetische Tätigkeit wieder zu ihrem Recht.

[1]) Ib. 37.
[2]) Athen.-Fragm. 428, 54.
[3]) Nov. II 26; ib. 7.

Es geschieht durch den *Organismusgedanken*, den Schelling auf alles Sein und Werden anwendet. Das absolute Ich Fichtes ist nach Schelling eine *organische Wesenheit*, und die Welt, die sich aus ihm als geistiges Ganzes entfaltet — oder richtiger ausgedrückt: die Welt, in der sich der Geist nach seiner Wesenheit darstellt — ist daher ein einheitlicher, sich entfaltender Organismus. Als Verkörperung des selbstbewußten, organischen Geistes, des absoluten Ich, ist dieser Organismus nicht sowohl unter dem Bilde eines Baumes zu verstehen, sondern als Analogon des selbstbewußten, sich aus sich selbst entwickelnden Individuums. Das All (das absolute Ich Fichtes) wird zum höheren Organismus, zur Person, zur Individualität: Alles, was in ihm entsteht und lebt, ist Teil oder Funktion des Weltorganismus und demgemäß für das Ganze wichtig und wertvoll; und jeder Einzelorganismus trägt in bewußter und unbewußter Form *sämtliche Merkmale des Weltorganismus in sich*. Nur durch höheres oder geringeres Selbst- und Weltbewußtsein unterscheiden sich die einzelnen Dinge und Wesen voneinander. Alles *Werden* aber dient dem einheitlichen Zweck der Entfaltung des ursprünglichen Geistes zum Selbstbewußtsein. In der Menschheit hat dieser sein höchstes *Bewußtsein*, also seine höchste Entfaltung erreicht. Wie die Welt dem Menschen im großen gleicht, so ist der Mensch demnach die Welt im kleinen und zugleich ihr höchster Ausdruck. „Der Mensch ist ein schaffender Rückblick der Natur auf sich selbst", sagt Friedrich Schlegel in seinen „Ideen" ganz im Sinne der Schellingschen Naturphilosophie und unserer heutigen modernen Naturwissenschaft.

Aber dabei bleibt er nicht stehen. Noch ehe Schelling diese seine Philosophie für die Ästhetik in

seiner Transzendentalphilosophie nutzbar macht, tut dies Friedrich Schlegel. Er denkt den Entwicklungsgang weiter und findet im Genie, dem höchsten Menschen, auch die höchste Stufe der organischen Entwicklung. Nicht die Menschheit als solche und ihr mannigfaches Denken und Tun — wie Schelling damals sagte —, sondern das Genie und seine künstlerische Tätigkeit ist die Krone der Schöpfung. Denn da der Geist das Weltall, ein „ewig sich selbst bildendes", lebendiges „Kunstwerk", aus sich heraus darstellt, so kann er nicht nur Selbstbewußtsein und ethische Tat sein, wie Fichte sagte, sondern er muß vor allen Dingen eine in sich vollendete harmonische, künstlerische Wesenheit sein: er ist *ästhetische* Tat. Nur in der künstlerischen Produktion sehen wir, daß es möglich ist, „ein Geistiges materiell" zu offenbaren „und wiederum im Materiellen Geistiges erkennen" zu lassen. Und so ist das künstlerische Schaffen der „absolute Akt", der uns „die ursprüngliche Einerleiheit von Geist und Materie, welche nur spekulativ dargetan werden kann, unmittelbar durch die Tat" veranschaulicht.[1]) Deshalb ist nicht die *handelnde* Menschheit, sondern das *künstlerisch schaffende*, das sich in harmonischen Kunstwerken offenbarende Genie, der Künstler, der hellste Spiegel des universellen Geistes und die höchste Stufe der Entwicklung:

„Was die Menschen unter den andern Bildungen der Erde, das sind die Künstler unter den Menschen." „Durch die Künstler wird die Menschheit ein Individuum, indem sie Vorwelt und Nachwelt in der Gegenwart verknüpfen. Sie sind *das höhere Seelenorgan.*"[2]) Das Genie trägt „den typischen Keim einer unermeß-

[1]) Dtsch. Lit. Denkm. 17: 91.
[2]) Ideen 43 und 64.

lichen Welt“ [1]) in sich. In seinem Inneren ist „das Universum, welches, wie man sagt, in jeder Monade keimen soll, ausgewachsen und reif geworden“ [2]).

Darauf, daß das Genie die höchste Entwicklungsstufe des organischen Weltganzen, die klarste Offenbarung des absoluten Geistes und der umfassendste Einheitspunkt des Universums ist, beruht seine angeborene „Universalität“: „Jeder Genius ist universell“ [3]). Das Genie braucht nicht tastend nach einer Weltanschauung zu suchen, sondern da das Universum gleichsam in ihm reif geworden ist, so begreift es die Welt *in sich*. Der Blick für das Ganze ist ihm angeboren, und dies macht, daß ihm die Einzeldinge nicht in störenden Dissonanzen zusammenzuklingen scheinen, sondern daß es auch das, was den gewöhnlichen Menschen im Leben wild und ängstigend durcheinandergewürfelt erscheint, als eine Offenbarung „der heiligen Lebensfülle der bildenden Natur“, als Variationen im

[1]) Nov. II 26.

[2]) Athen.-Fragm. 121. Ein paar Jahre später als Friedrich Schlegel faßt Wilhelm Schlegel diese von allen Romantikern geteilte und in Schellings Transzendentalphilosophie (1800) systematisierte Anschauung klar zusammen [Dtsch. Lit.-Denkm. 17: 103 f.]: „Die Astrologen haben den Menschen Mikrokosmus, die kleine Welt, genannt, was sich philosophisch sehr gut rechtfertigen läßt. Denn wegen der durchgängigen Wechselbestimmung aller Dinge, ist jeder Atom Spiegel des Universums. Der Mensch ist aber das erste uns bekannte Wesen, das nicht bloß für eine fremde Intelligenz Spiegel des Universums wäre, sondern, weil seine Tätigkeit in sich zurückgeht, es auch für sich selbst sein kann. *Die Klarheit nun, die Energie, die Fülle, die Allseitigkeit, womit sich das Universum in einem menschlichen Geiste abspiegelt, und womit sich wiederum dieses Abspiegeln in ihm spiegelt, bestimmt den Grad seiner künstlerischen Genialität*, und setzt ihn in den Stand, eine Welt in der Welt zu bilden. Man könnte die Kunst daher auch definieren als die durch das Medium eines vollendeten Geistes hindurchgegangene, für unsere Betrachtung verklärte und konzentrierte Natur.“

[3]) Ideen 141.

„unendlichen Spiele der Welt, dem ewig sich selbst bildenden Kunstwerk" begreift. Diese organische Universalität, die auf der Einheitlichkeit und Weite einer geborenen Dichternatur beruht, ist die echte. Das ist die Universalität, durch die jedes Shakespearesche Drama zu einer Welt im Kleinen wird. Die Vielseitigkeit dagegen, die der Sturm und Drang betonte und in Shakespeare zu sehen sich einbildete, ist die unechte: sie ist die „eines schlechten Lexikons, einer Registratur" und „entsteht aus der Totalität der Einmischung"[1]). Die angeborene, echte Universalität dagegen macht, daß der Künstler auch Verhältnisse, die er persönlich nie erfahren hat, richtig zu beurteilen und darzustellen vermag. „So hat z. B. Shakespeare," sagt Tieck, „so oft er es gewollt hat, eine ihm entfernte Zeit oder fremde Sitten und Weisen nach ihren hauptsächlichsten Teilen sehr richtig gefaßt und dargestellt ... *Der Mittelpunkt* lag in ihm, er brauchte nur die Außenlinien zu suchen, die das Bild zu einem Gemälde machten"[2]).

Auf dieser geistigen Universalität beruht auch Shakespeares Wahrheit und Idealität. — Der Rousseausche Naturbegriff war durch Fichte und Schelling aufgehoben. Es gab keine „mutterfadennackte Natur" mehr, sondern alles Natürliche war in die organische, *geistige* All-Einheit verschmolzen. Konsequenterweise sehen die Romantiker in Shakespeare nicht einen großen Naturalisten und in seinen Dramen nicht den Spiegel der ungeschminkten Natur und Wirklichkeit, sondern sie erblicken in Shakespeare den großen Idealisten und in seinen Dramen die höhere, poetische Wirklichkeit, die auf *der Erkenntnis der Wahrheit* beruht.

[1]) Athen.-Fragm. 447.
[2]) Krit. Schrift. I 151 f.

Mit anderen Worten: Wenn Shakespeares Darstellungen uns so vorkommen, als seien sie die treuen Bilder der Natur, so beruht das nicht so sehr auf Shakespeares scharfem Blick für die Alltäglichkeit und für die charakteristischen Merkmale des Einzelnen, und selbstredend nicht auf mystischer Inspiration, sondern vor allem auf seinem allumfassenden, „universellen", genialen Dichtergeiste: auf seinem weiten Blick, auf der Größe, Höhe und Tiefe seiner Weltanschauung, auf der *Wahrheit und Kraft seiner Idee*. In diesem Sinne, d. h. in demselben Sinne, wie später Hegel (nicht Schiller!) den Begriff faßte, ist Shakespeare ein *idealistischer* Dichter. In Tiecks Entwurf zu seinem Shakespearewerk heißt es (1800): Shakespeare „sieht die Welt mit seinem weiten, großen Blicke an, und eine solche idealisierte Welt liefert er"[1]).

Das ist im wesentlichen, was die Romantiker gegen die Shakespeareauffassung des Sturmes und Dranges vom Standpunkt ihrer Philosophie und Ästhetik geltend machen: „Shakespeares Universalität ist wie der Mittelpunkt der romantischen Kunst"[2]); mit diesen Worten wird Shakespeare ausdrücklich dem naturalistischen Sturm und Drang abgesprochen und für die idealistische Romantik in Anspruch genommen.

Alles, was gegen den Geniebegriff des Sturmes und Dranges geltend gemacht worden war, galt auch gegen Schiller; denn dieser hatte — sich eng an Kant haltend — in seiner „Naiven und sentimentalischen Dichtung" ausgeführt: „Dadurch allein legitimiert es [das Genie] sich als Genie, daß es durch *Einfalt* über die verwickelte

[1]) Nachgel. Schrift. II 130.
[2]) Athen.-Fragm. 247.

Kunst triumphiert. Es verfährt *nicht nach erkannten* Prinzipien, sondern nach Einfällen und Gefühlen; aber seine Einfälle sind Eingebungen eines Gottes ... Den kindlichen Charakter, den das Genie in seinen Werken abdrückt, zeigt es auch in seinem Privatleben ... Es ist bescheiden, ja blöde, weil das Genie immer *sich selbst ein Geheimnis* bleibt; aber es ist nicht ängstlich, weil es die Gefahren des Weges nicht kennt, den es wandelt." Damit hat Schiller, wie Kant, nach romantischer Ansicht „dem Genie die Augen ausgestochen", es zu einem „passiven, blinden Naturtrieb gemacht". In der Tat ist nach dieser Definition konsequenterweise nur der naive Dichter für Schiller ein Genie. Genau betrachtet konnte Schiller selbst und auch Goethe unter dieser Fassung des Begriffes nicht „Genie" genannt werden. Somit hält Schillers Definition die Probe am Beispiel nicht aus. — Allerdings galt bei den Romantikern Schiller auch nicht für ein Genie im höchsten Sinne; aber nicht deswegen, weil er kein naiver Dichter ist, sondern weil er nicht neben den sentimentalischen Eigenschaften auch zugleich die naiven Eigenschaften hat, weil er, wie sie meinen, sich nicht der unendlichen Freiheit seiner organisch-geistigen Individualität bewußt ist und folglich ihm jene Höhe und Überlegenheit über den Stoff, die die Romantiker mit Ironie bezeichneten, fehlt. Wilhelm Schlegel hat sicher Schiller im Auge, wenn er von jenen Dichtern spricht, die im Gegensatz zu Shakespeare „Partei" nehmen und von den Lesern „blinden Glauben für ihre Bemühungen zu erheben oder herabzusetzen" verlangen. „Je eifriger diese Rhetorik ist, desto leichter verfehlt sie ihren Zweck"[1]).

[1]) Dram. Vorl. III 71.

Schiller wendet sich seinerseits scharf gegen den romantischen Ironiebegriff, gegen den Goethe bezeichnenderweise nie etwas einzuwenden gehabt hat: „Aber ein höheres Wesen ehrt gewiß das Gepräge der Vollendung auch in der kleinsten Sphäre, wenn es dagegen auf die *eitlen Versuche*, mit Insektenblicken das Weltall zu überschauen, mitleidig herabsieht“ [1]).

[1]) Werke (Cotta 1871) IV 58.

Gegen die Klassiker.

Wichtiger als der Kampf der Romantiker gegen die schon überlebte Epoche des Sturmes und Dranges ist die Fehde gegen die griechisch-klassische Richtung Goethes und Schillers. Wie im Kampf gegen den Sturm und Drang der Geniebegriff, so steht im Kampf gegen den Klassizismus der Begriff der *Kunstform* im Mittelpunkt der Auseinandersetzung.

Es handelt sich um die alte Frage: Shakespearisch-volksmäßige Kunst oder griechisch-antike? Bietet Shakespeares Drama oder das griechische die Musterform für die deutsche dramatische Kunst? In anderen Worten: ist das Programm der Ästhetik Schillers oder das der romantischen Theorie für die Zukunft der deutschen Nationalliteratur das ersprießliche?

Um das Shakespearesche Drama in Opposition zu den antikisierenden Dramen eines Schiller und eines Goethe zur *Musterform* für die deutsche Dramatik zu erheben, ergänzen die Romantiker Herders historische Begründung der Shakespeareschen Kunst durch eine philosophisch-ästhetische. Es galt den Klassikern gegenüber das Wesen der Kunstform philosophisch zu erhärten. Dies geschieht hauptsächlich dadurch, daß der Begriff der „inneren Form", wie er von Goethe vertreten war[1]), in Anschluß an Fichtes und Schel-

[1]) R. M. Meyer: Deutsche Lit.-Ztg. 1892, 170. Euphorion IV 445 f., vgl. Herrigs Archiv 96, 6. Jakob Minor: Euphorion IV 205 ff. In ausführlicher Weise behandelt Walzel (Einleitung in Goethes Schriften zur Literatur a. a. o.) das Problem.

lings Philosophie zu dem Begriff einer *höheren organischen* Form erweitert wird und in dieser erweiterten und philosophisch vertieften Fassung auf Shakespeares Dramen angewendet wird. Eine zweite wichtige Aufgabe sehen die Romantiker darin, das, was sie unter Shakespeares Idealität verstehen, von dem, was Schiller als Idealismus forderte, scharf zu unterscheiden. Daraus ergeben sich die Fragen: was ist Ideal? und was ist Wirklichkeit? was ist Poesie? was ist Kunst?

Es wäre natürlich ganz verkehrt anzunehmen, daß die Romantiker von Anfang ihrer Geschichte an mit diesen klar-bewußten Fragen und mit fertigen Antworten darauf gegen die klassische Ästhetik aufgetreten wären. Im Gegenteil! Die romantische Shakespeareforschung und -Interpretation beginnt Hand in Hand mit der klassischen: Das Beste, was der *junge* Wilhelm Schlegel leistet, erscheint in Schillers Horen; und einer der ersten, der der Schlegelschen Shakespeareübersetzung uneingeschränktes Lob spendet und den Julius Cäsar so, wie die Romantiker es wünschen, auf die Bühne bringt, ist Goethe. Erst mit der Zeit treten die Romantiker in der Shakespeareliteratur in Gegensatz zu den Klassikern. Erst allmählich, und erst nachdem ihre philosophischen Überzeugungen immer mehr zu selbständigen Theorien geworden sind, erst nachdem der kühle Wilhelm Schlegel durch die Übersetzungsarbeit eine ureigene Begeisterung für und einen unerschütterlichen Glauben an Shakespeares alles überragende Größe gewonnen hat, kommen sie zur selbständigen Klarheit ihrer Ideen auch in der Shakespeare-Auffassung; und erst nachdem Goethe ihren Widerspruch durch eine Unterordnung aller speziell romantischen Ideale unter das, was er als das höchste Muster aller

Vollendung betrachtete, das griechische Altertum, herausgefordert hatte, unternehmen sie es, diese ihre Ideen und Ideale der Kunst vor der Öffentlichkeit in Gegensatz zu Goethe zu bringen und öffentlich Shakespeares dramatische Kunst höher als die Schillers und Goethes einzuschätzen.

Das erste Problem, an das die Romantiker herangehen, und das hauptsächlichste, um das es sich im Kampf mit der klassischen Richtung handelt, ist, wie gesagt, das von Shakespeares *dramatischer Form.*

Daß die Shakespearesche Form vor einer auf Aristoteles beruhenden Ästhetik sich rechtfertigen ließ, hatte Lessing klar gemacht. Daß sie auch — abgesehen vom Aristoteles — ihre geschichtliche Bedeutung und Berechtigung habe, hatte Herder betont. — Als die Romantiker in die Literatur eintraten, waren aber durch Kants Philosophie, Schillers ästhetische Schriften, Goethes Werke und Leben ganz neue Gesichtspunkte gegeben. Mit diesen neuen Tendenzen mußte Shakespeares Kunst abermals auseinandergesetzt werden. Dies ist die Aufgabe, der die Romantiker sich widmen.

Was heißt dramatische Form? Die allgemeinste Antwort ist: Form heißt *Einheit.* Es gilt also, in den anscheinend so locker geschürzten Dramen Shakespeares die *Einheitlichkeit,* von der schon immer viel geredet war, *nachzuweisen.* Dies tun die Schlegel. Später erst wird es ihnen — durch den Organismusgedanken der Schellingschen Naturphilosophie — möglich, diese Einheit als eine höhere organische auch *philosophisch* zu demonstrieren und die organische Einheit zu einem allgemeingültigen *ästhetischen Prinzip* zu erheben. Dies war nichts absolut Neues: Der Organismusgedanke lag ja schon seit Shaftesbury, Leibniz, Herder, dem jungen Goethe und besonders Kant auf dem Grunde aller ästhe-

tischen Spekulation. Die Shakespeareschen Dramen hatten schon längst zu seiner Anwendung Anlaß gegeben. Sie riefen ja geradezu nach einem solchen Begriff, unter dem ihre ästhetische Rechtfertigung allein möglich war. So hatte Herder die „Weltseele" in ihnen entdeckt und der junge Goethe den „dunkeln Punkt", um den sich alles drehe; und auch schon vor der Naturphilosophie sprechen die Schlegels von „organischen" Formen. Aber das Wort Organismus war, wenn es dabei fiel, immer mehr ein *Bild* als ein *Begriff*. Es fehlte an der klaren Erkenntnis des wirklichen Wesens und der vollen Bedeutung eines Organismus und folglich auch an einer Anwendung, die aus dem Begriff die letzten philosophischen Konsequenzen gezogen hätte. Dies tut Schelling in der Naturphilosophie, und die Romantiker folgen ihm in ihrer Ästhetik und nutzen den Organismusgedanken auch für die Rechtfertigung Shakespeares gegen die Klassiker. —

Da die Beziehungen zwischen den Romantikern und den Klassikern nicht ohne Schuld der Literarhistorik heute überaus verwirrt erscheinen, und da man das, was romantische und das, was klassische Anschauung ist, mit so verschiedenen Wertmaßstäben gemessen hat, so will ich — um direkte Polemik vermeiden zu können — die romantischen Anschauungen, die in der Shakespeareliteratur zum Gegensatz mit den großen Klassikern führten, *chronologisch* verfolgen. Dadurch wird die Vermutung, die Romantiker hätten von den Klassikern abgeschrieben, aber dabei deren helle, klare Anschauungen willkürlich getrübt und „verdunkelt", am leichtesten widerlegt.

Schon 1791, also fünf Jahre vor dem Erscheinen der Charakteristik des Hamlet in Goethes Wilhelm Meister,

beschäftigt sich Friedrich Schlegel mit der Ausdeutung dieser wunderbarsten aller Tragödien. Ganz im Sinne Lessings, Herders, Goethes findet er in ihr, obgleich „scheinbar unzusammenhängend", „doch tiefen, innigen *Zusammenhang des Gefühls*". Er hält die Denkungsart des Hamlet für den eigentlichen „*Mittelpunkt*" und kommt zu dem Resultat: Hamlet „ist ein Gedankenschauspiel wie Faust"[1]). An Lessing erinnert, wie er zunächst einen Standpunkt sucht, von dem aus er das Drama als Ganzes auf sich wirken lassen kann. Er findet, daß es eine *Gefühlseinheit* ist, durch die das jeweilige Drama zum Ganzen wird. Aber bei dieser „tiefen, innigen" Gefühlseinheit bleibt Friedrich Schlegel nicht stehen.

Schon 1793 tut er einen Schritt weiter und bezeichnet die Einheit als „*Natureinheit*". Von dieser heißt es: „zu Einem muß alles hinwirken und aus diesem Einen jedes Andren Dasein, Stelle und Bedeutung notwendig folgen". Er findet also nicht mehr bloß eine Einheitlichkeit des Gefühls oder der Leidenschaft in Shakespeare, sondern eine Einheit der Grundstimmung, die, weil sie zugleich „Natureinheit" ist (d. h. von einem Weltbild bedingt wird, können wir interpretierend hinzusetzen), jeden einzelnen Teil des Ganzen notwendig macht. Friedrich Schlegel genügt es nicht mehr, einen „dunkeln Punkt" zu konstatieren, um den sich alles drehe; er will diesen „Mittelpunkt", der alles zusammenhält, *näher bezeichnen:* „Das, wo alle Teile sich vereinigen", sagt er, „was das Ganze belebt und zusammenhält, das *Herz* des Gedichtes liegt oft tief verborgen. So ist es im Hamlet seine Stimmung — die *ihm ganz eigentümliche Ansicht von der Bestimmung des Menschen.* Im Goetz von Berlichingen ist es der deutsche Rittergeist, sein

[1]) Walzel: Schlegelbriefe 24 f. Der „Faust" lag nur als Fragment vor.

letztes Aufstreben, ehe er verlischt. Einige der Handelnden stellen gleichsam das neue Jahrhundert vor, wie es mit dem alten kämpft — mit Goetz und seinen Genossen stirbt die Tugend und die Zeit der Helden. Im Romeo *ist Einheit*, aber noch habe ich sie nicht *erforschen* können. Und im Karlos habe ich sie vergeblich gesucht“ [1]). Friedrich Schlegel findet also wie Goethe einen Mittelpunkt, ein geistiges Zentrum, ein „Herz“ in Shakespeares Dramen wie in jeder wahren künstlerischen Form. Aber dem Philosophen Schlegel handelt es sich nicht darum, daß die Fülle der Gesichte, das sich drängende, schiebende Einzelne zum anmutsvollen Kristall zusammenschieße, oder daß das Werk langsam „wie ein Orangenbaum“ aus sich selbst wachse, wie Goethe das gesagt hatte, um so von seiner Schaffensweise ein Bild zu geben, sondern bei Schlegel soll das Ganze, das Weltbild, das Ursprüngliche sein und aus ihm soll jedes einzelnen „Stelle und Bedeutung“ hervorwachsen. Deshalb seine Ablehnung des Don Karlos, wo das Weltbild als Hintergrund für das Zeitbild fehlt, deshalb auch sein Widerstreben, im Romeo die Einheit einfach — wie alle anderen dies getan hatten — als „Liebe“ zu bezeichnen und darauf alles zu reduzieren, während er später Wilhelm Schlegels Definition des Stückes als „romantische Melodie“ gelten läßt [2]). Wir begreifen dies, wenn wir bedenken, daß das Wort *romantisch* damals noch ungequält und definitionslos war und ein Weltbild bezeichnete, wie es sich zauberhaft und düfteschwer dem Auge begeisterter Jugend darbot. Schlegels „Natureinheit“ bedeutet soviel als Welteinheit oder einfach Weltanschauung ohne den philosophischen Beigeschmack, den das Wort gewöhnlich hat.

[1]) Ib. 86 f.
[2]) Ib. 94—97.

Nicht am Romeo, sondern an dem seiner Natur viel näher stehenden *Hamlet* versucht Schlegel das, was er unter Naturemheit versteht, bis ins einzelne klarzulegen. Er beginnt mit einer Scheidung des Dramas in Geist und Leib. — Wir sehen also, wie ihm von Anfang an die höhere Organisation vorschwebt, hauptsächlich der menschliche Organismus, wenn es sich um Parallelen zum ästhetischen Schaffen handelt. — Der Geist des Schauspiels, der „die zarten Verhältnisse, aus denen das Ganze besteht", bedingt, liegt in Hamlets überlegenen Verstandeskräften. „Wenn man *so* nach Wahrheit frägt, so verstummt die Natur, und *solchen* Trieben, so strenger Prüfung ist die Welt ***nichts***, denn unser zerbrechliches Dasein kann nichts schaffen, das unsren göttlichen Forderungen Genüge leistete". Daher ist „das Innerste seines Daseins" „ein gräßliches Nichts, Verachtung der Welt und seiner Selbst". Hiermit ist der „Geist", das „Herz", der innere Zusammenhang, („was ich letzthin Natureinheit nannte", sagt Schlegel) also die zugrunde liegende Weltauffassung, die man als denkenden Weltschmerz bezeichnen könnte, entwickelt. Wie nun bedingt sie das Einzelne? Infolge von Hamlets überragender Bedeutung war es notwendig, daß seine Gestalt in die Augen springend, alle Nebenfiguren möglichst hinter ihm zurücktretend gezeichnet wurden. „Versinkt man nicht ganz in Hamlet, treten diese mehr vor, so ist das Ganze eine Plattheit." Der Anfang, die Erscheinung des Geistes, ist gleichsam die stimmungmachende Ouvertüre: sie spannt „gleich im Anfang" „die ganze Seele und schärft sie, das feine Wesen zu fassen". Damit hört aber die Entwicklung eigentlich schon auf. F. Schlegel zählt nur noch die Umgebung in ihrer flachen Unbedeutendheit, Schlechtigkeit und Gemeinheit auf und versichert, daß sie Bedeutung ge-

winnt durch Hamlets Denkart und Stellung, daß Opheliens Wahnsinn „einen fürchterlichen Sinn" hat, und daß alles „der ewigen Ordnung gemäß" geschieht. — Wir wollen es indessen dem einundzwanzigjährigen Friedrich Schlegel nicht übelnehmen, wenn er versagte, wo vielseitige technische Einsicht und Übung auch bei tiefsinnigsten Intuitionen erforderlich sind, und wo auch der reife Herder versagt hatte[1]).

So nahe diese Natureinheit dem Organismusgedanken zu stehen scheint, so war doch damals noch ein weiter Schritt bis zu dessen endgültiger Fassung. Damals hatte sich das Hin und Her von Antike und Moderne in Friedrich Schlegel noch keineswegs beruhigt. Trotz des Hamlet war ihm Shakespeare keineswegs eine sich selbst bedingende Größe, war ihm die Shakespearesche Form nichts weniger als Selbstzweck, als der vollendete organische Ausdruck eines durchgeistigten Stoffes.

Friedrich Schlegel war ja damals so wenig geneigt, ein jedes Ding nach den ihm selbst innewohnenden Gesetzen zu verstehen. Er hatte damals einen, wie er meinte, *absoluten* Maßstab, nach dem er alles maß. Dies waren die Griechen! Kein Wunder! Der Sturm und Drang hatte die nationale Richtung in den Augen der folgenden Generation, vor allem in den Augen der geborenen Kunstkenner, wie Schlegel einer war, etwas diskreditiert. Die gleichmäßige Wertschätzung von griechischem und nationalem Geist, die Herder gewollt hatte, war auf die Dauer nicht möglich: die Entwicklung drängte zwar vorwärts nach Verschmelzung beider Geistesströme; die Einzelnen aber neigten naturgemäß mehr nach der einen oder nach der andern Seite. Friedrich Schlegel hatte sich damals mit Leidenschaft tief in das Studium

[1]) Siehe Haym: Herder 429.

der griechischen Dichter versenkt. Und, was vielleicht noch viel mehr bedeutete, er lebte damals in inniger Geistesgemeinschaft mit Karoline Schlegel, mit „jener Frau, die seinen Geist ganz und in die Mitte traf"; und diese Karoline war für die neue Wendung Goethes zur Antike begeistert. Sie las die Iphigenie mit solcher Innerlichkeit, daß sie den Romantikern wie eine neue Offenbarung und als der Gipfel aller Kunst erschien. „Sie findet Lust an den Griechen, und ich schicke ihr immer einen über den andern", schreibt Friedrich Schlegel damals an seinen Bruder. — So findet er denn um diese Zeit, daß Shakespeare trotz aller Natureinheit etwas fehlt, „was weder Kunstsinn, noch hohe Bildung, noch Erhabenheit, noch Verstand ist; was aber alles dieses in sich faßt", nämlich: der „antike Geist". Er findet aber gleichzeitig noch mehr! Er findet, daß Shakespeare der musikalischste und zugleich dramatischste von allen neueren Dichtern ist, daß aber — es ist, als habe Schlegel seine eigenen Ausführungen über die alles belebende und zusammenbindende Natureinheit vergessen — „diese beiden Elemente seines Genies abgerissen zu wirken" scheinen.[1])

Dann kurze Zeit danach wieder ein Ansatz, Herr des Widerspruchs zu werden und ein Schritt weiter auf der Bahn: „Das Problem unserer Poesie scheint mir die Vereinigung des Wesentlich-Modernen mit dem Wesentlich-Antiken"; schreibt er und schiebt Wilhelm Schlegel das „Wesentlich-Moderne" (das ist der „Geist des Dante" „vielleicht auch des Shakespeare") zur kritisch-ästhetischen Untersuchung zu; er behält für sich das „Wesentlich-Antike" und träumt von einem Punkt, wo beide sich treffen[2]).

[1]) Ib. 154 ff.
[2]) Ib. 170.

Im „*Studium*“ wird dieser „Punkt“ näher definiert, aber nicht zugunsten der modernen Poesie oder Shakespeares. Das Ziel aller ästhetischen Entwicklung ist nämlich damals eine bis ins innerste und kleinste hinein durchgeistigte „Griechheit“: das sogenannte „Objektive“. Die griechische Poesie ist das natürliche Prototyp „das hohe Urbild“ dieses geistigen Zieles und Endpunktes der Entwicklung[1]). Alles in ihr ist glücklicher Trieb. Sie ist deshalb frei und *organisch*. In der endgültigen, *geistigen* Griechheit, bei *vollendeter*, geistiger Objektivität, würde *auch* alles frei und organisch sein. Der Geist würde dann die allmähliche Unterwerfung der Natur vollendet haben, und damit fiele der Widerspruch zwischen Geist und Natur weg. Die moderne Poesie steht also in der Mitte zwischen dem verlorenen Paradies der Griechheit und dem zu erstrebenden der absoluten geistigen Freiheit. Sie ist infolgedessen weder natürlich noch frei, sondern eine einseitige, künstliche Bildung nach bestimmten tendenziösen Begriffen. Sie ist etwas Halbes und deshalb nicht harmonisch frei und schön wie die antike. Sie hat infolgedessen auch nur provisorische Gültigkeit[2]).

Hierin stimmt Friedrich Schlegel mit Schillers in dem Aufsatz „Über naive und sentimentalische Dichtung“ gleichzeitig ausgesprochenen Anschauungen fast durchweg überein. Nur sieht Schiller in dem Unterschied zwischen naiver und sentimentalischer (Schlegel: objektiver und interessanter) Dichtung nicht nur wie Schlegel die zwei geschichtlich getrennte Epochen: antik und modern, sondern zugleich auch zwei Typen der Dichtung, die auch heute noch nebeneinander existieren und nebeneinander ihre Berechtigung haben. —

[1]) Ib. 137; 132; 133; 129.
[2]) Minor I 101—117.

Die *Shakespeareauffassung* Schlegels ist aber schon hier von der Schillers ganz verschieden. Schiller sieht in Shakespeare einen „naiven" Dichter; für Schlegel ist er von Anfang an *„der höchste Gipfel der modernen Poesie."* Weil nun die moderne Poesie *durchweg von einseitigen* Begriffen beherrscht wird, und alles in ihr infolgedessen „Manier"[1] ist, so muß auch Shakespeare — nach Schlegel — jetzt „durchgängig manieriert" sein. „wiewohl", sagt er, „ich der erste bin, der eingesteht daß seine Manier die größte, seine Individualität die interessanteste sei, welche wir bis jetzt kennen"[2] — ein Satz, gegen den Wilhelm Schlegel und später Tieck unaufhörlich polemisieren, obgleich ihn Friedrich Schlegel schon in den Athenäum-Fragmenten zurückgenommen hatte.

Mit diesen Ausführungen baut Friedrich Schlegel, wie dies gleichzeitig Schillers Abhandlung tut, auf der Kantschen Philosophie auf, und zwar auf dem, was deren Grundlage ausmacht: auf den Gegensatz zwischen der *freien* Vernünftigkeit im Menschen und seiner *Gebundenheit* und *Unfreiheit*, soweit er sinnlich oder rein verstandesmäßig aktiv ist. Er steht durchaus auf dem Standpunkt Kants, wenn er von der Entwicklung der Poesie sagt, daß sie eine allmähliche Unterwerfung des natürlichen, sinnlichen und rein begrifflich verstandesmäßigen Momentes unter die Herrschaft und Einheit des freien *vernünftigen* Geistes darstellt. Aber er entfernt sich etwas weiter von Kant als Schiller tut, wenn er das Ziel dieser Entwicklung in der Freiheit und vollkommenen Harmonie aller natürlichen und geistigen

[1]) Die Gegenüberstellung von „Manier" und „Stil" geht auf Goethes Aufsatz: „Einfache Naturnachahmung, Manier und Stil". Näheres darüber siehe Walzel: Einleitung a. a. o. XVI ff.

[2]) Minor I 120—122.

Fähigkeiten auf Grund einer vollendeten Durchgeistigung sieht, deren Wesen er nicht näher bestimmen mag, weil nur der vollendete Geist das Ziel oder Ideal zu charakterisieren vermöchte. Kant und Schiller aber charakterisieren dieses Ideal ausdrücklich als *ethische* Vollendung. Dies wendet Schiller auf die Menschheit und Dichtung zugleich an: „Dieser Weg, den die neueren Dichter gehen, ist übrigens derselbe, den der Mensch überhaupt sowohl im einzelnen als im ganzen einschlagen muß. Die Natur macht ihn mit sich eins, die Kunst[1]) entzweit ihn, durch das Ideal kehrt er zur Einheit zurück." Auf diesem Standpunkt bleibt Schiller stehen, Schlegel aber geht gleich nach der Veröffentlichung seines „Studiums" zu Fichte und Schelling über. Er beseitigt den Dualismus und Widerspruch von Natur und Geist, den Kant durch den kategorischen Imperativ und Schiller mit dem Ideal der schönen Seele überwinden wollten, indem er die Natur dem Geiste als dessen Produkt und Darstellung ein- und unterordnet. — Aber auch Schelling fand in Friedrich Schlegels Jugendschriften manche Anregung für sein System oder wenigstens manche Parallele zu seinen Ideen[2]).

[1]) Heißt hier so viel als Künstlichkeit der Kultur.

[2]) So scheint die Identität von Natur und Geist schon dem 20jährigen Friedrich Schlegel zuweilen festgestanden zu haben: „Es gibt nur ein wirkliches System — die große Verborgene, *die ewige Natur oder die Wahrheit.* Aber denke dir alle menschliche Gedanken als ein Ganzes, so leuchtet ein, daß die Wahrheit, die *vollendete Einheit* das notwendige, obschon nie erreichbare Ziel alles Denkens ist" [Walzel: Schlegelbriefe 111.] Im Jahre darauf (1794: „Schulen der griechischen Poesie") versucht er den Widerstreit zwischen sinnlich-natürlicher Notwendigkeit und Vernunftfreiheit durch die *Kunst* zu lösen, ganz so, wie es 1800 Schelling in der Transzendentalphilosophie durchführt. „Die Kunst ist die Krone des Lebens, denn sie vereinigt Freiheit und Schicksal", sagt Schlegel. Die Kunst ist das höhere Dritte, worin bewußte und unbewußte Tätigkeit, Freiheit

Was nun den Begriff der organischen Form anbetrifft, so tritt uns dieser im „Studium" schon klar entgegen. Dort wird noch kein Unterschied zwischen natürlichem und geistigem Organismen gemacht; und folgerichtig kann damals auch nur in der griechischen Poesie von einer „organischen Form" die Rede sein; und auch in dieser kann „nur der Tragiker" „seinem Werke eine vollkommene Organisation geben, deren schöner Gliederbau auch nicht durch den kleinsten Mangel, den geringsten Überfluß gestört wird". Das „eigentliche Ziel" des Tragikers ist es, „den größten Umfang und die stärkste Kraft mit der höchsten Einheit zu verbinden"[1]. Also hier schon betont Friedrich Schlegel die lichte Gliederung und Bestimmtheit des organischen Kunstwerkes, im Gegensatz zum geheimnisvollen Wesen und Entstehen, das der Sturm und Drang darin erblickte. Hier auch schon eine spezifisch-romantische Wendung, die den Gegensatz zum Klassizismus im Keime andeutet: Die Klassiker verlangen von der Kunstform kurzweg „Einheitlichkeit", entweder die „naive", die auf der sinnlichen Harmonie der Menschennatur beruht, oder die idealische — die „moralische" sagt Schiller —, die sich im *Streben* nach Einheitlichkeit äußert. Fülle und Tiefe des Kunstwerks sind Forderungen, die nicht unter dem Gesichtspunkt der Form

und Notwendigkeit, genialer Drang und besonnene Überlegung vereinigt sind, führt Schelling (1800) in seiner Transzendentalphilosophie aus. Auch für die Naturphilosophie selbst haben wir bei Schlegel einen Vorklang in dem ungeschickten Satz: „Der entscheidende Punkt" ist erreicht, „wenn die Freiheit in ihrem Kampfe mit dem Schicksal (in der Bildung) endlich ein entschiedenes Übergewicht über die Natur bekommt. Dies geschieht in dem wichtigen Moment, wenn auch im bewegenden Prinzip, in der Kraft der Masse die Selbsttätigkeit herrschend wird: denn das lenkende Prinzip der künstlichen Bildung ist ohnehin selbsttätig". [Minor I 116.]

[1]) Ib. 138 f.

betrachtet werden. Friedrich Schlegel verlangt außer der *strengsten* Einheitlichkeit „den *größten* Umfang und die *höchste* Kraft". Schon ehe die Fichte-Schellingsche Philosophie dem menschlichen Geist die alles organisch-mikrokosmisch in sich fassende Einheit zugesprochen hatte, verlangt Friedrich Schlegels Ästhetik diese universelle Einheit vom schaffenden Künstler, vom organischen Kunstwerk; und später geht er darin so weit, daß er überhaupt nur das ein „Werk" nennen will, was zugleich „eins und alles" ist.

Die „höchste Einheit", die „nicht mechanisch erzwungen, sondern organisch entstanden" ist, findet Schlegel damals bei Sophokles: „Hier ist auch nicht die leiseste Erinnerung an Arbeit, Kunst und Bedürfnis." „Wunderbar groß ist seine Überlegenheit über den Stoff." Dies heißt später: Ironie. „Sein Stil ist vollkommen: In jeder einzelnen Tragödie und in jedem einzelnen Fall ist der Grad der Schönheit durch die Schranken des Stoffes, den Zusammenhang des Ganzen und die Beschaffenheit der besondren Stellen bestimmt"[1]). Was hier von Sophokles gesagt wird, gilt später alles von Shakespeare im erhöhten Maße. Später, als Schlegel den Begriff der Einheit und Form nicht mehr aus dem Beispiel der Griechen abstrahiert, sondern auf den Mikro- und Makrokosmusgedanken der Schellingschen Naturphilosophie gründet, ist nur noch Shakespeare ein Muster, wie man „den größten Umfang und die stärkste Kraft" in „strengster Einheitlichkeit" organisch verschmilzt. Auch schon im „Studium" nennt Friedrich Schlegel das Shakespearesche Drama ein „absolutes Ganze", aber da es als Vertreter der modernen Poesie von einseitigen Begriffen beherrscht sein muß,

[1]) Minor I 140 f.

so findet Schlegel, daß diese Einheit nicht auf ästhetischer Organisation, sondern *auf philosophischer Konstruktion* beruht, daß Shakespeares Stücke „philosophische Tragödien" sind, daß sie wohl einen alles bedingenden „*Mittelpunkt*" haben[1]), daß in diesem aber alles Seiende nicht zu einer natürlichen Harmonie zusammenklingt, wie in den griechischen Kunstwerken, sondern daß er in einer „kolossalen Dissonanz" zwischen menschlichem Schicksal und geistiger Freiheit seinen Ausdruck findet, und daß folglich auch der Gesamteindruck dieser philosophischen Tragödien „ein Maximum der Verzweiflung" ist. Die *Absichtlichkeit* der Shakespeareschen Kunst ist hiermit schon aufs schärfste betont, im Gegensatz zu Schillers Shakespeareauffassung und der des Sturmes und Dranges. Doch wie Schiller empfindet Schlegel „Absichtlichkeit" damals noch als einen Mangel an Vollendung der Kunst, während sie später als notwendige Einsicht und „Ironie", von allen wahren Künstlern gefordert wird[2]). — Kurz: organische Kunstwerke sind Shakespeares Dramen hier noch nicht. Es sind „Meisterstücke künstlerischer Weisheit".

Im übrigen wiederholt Friedrich Schlegel im „Studium" öffentlich, was er schon an seinen Bruder geschrieben hatte: „Überhaupt ist in Shakespeares Dramen der Zusammenhang selbst zwar so einfach und klar, daß er offnen und unbefangnen Sinnen sichtbar und von selbst einleuchtet. Der *Grund* des Zusammenhanges aber liegt oft so tief verborgen, die unsichtbaren Bande, die Beziehungen sind so fein, daß auch die scharf-

[1]) „Im Hamlet entwickeln sich alle einzelnen Teile notwendig aus einem gemeinschaftlichen Mittelpunkt und wirken wiederum auf ihn zurück. Nichts ist fremd, überflüssig oder zufällig."

[2]) Siehe oben S. 165 ff.

sinnigste kritische Analyse mißglücken muß, wenn es an Takt fehlt, wenn man falsche Erwartungen mitbringt, oder von irrigen Grundsätzen ausgeht" usw.[1]). Trotz seiner Vorliebe für den Hamlet und trotz seines Verständnisses für Shakespeares Technik kann Frd. Schlegel — an der Kette seiner Theorie — weder die Technik als solche rechtfertigen, noch Shakespeare der deutschen Kunst als Muster empfehlen. Er bleibt also in praktischer Hinsicht noch hinter Lessing zurück. Dagegen wird in der Horenrezension, wo Schlegel keine bestimmte Theorie zu vertreten hatte, in Lessings Sinne Shakespeare für den dem deutschen Charakter gemäßeste Dichter erklärt[2]).

Während Friedrich Schlegel am „Studium" arbeitet, erscheint der „Wilhelm Meister" mit seiner Analyse und Interpretation des Hamlet. „Es war", sagt Schlegel, „mir eine angenehme Überraschung, diesen vollkommenen Zusammenhang [des Hamlet] durch das Urteil eines großen Dichters anerkannt zu sehen". Trotzdem setzt er sich nur in einer Fußnote mit Goethe auseinander[3]).

Wilhelm Schlegel aber empfand wohl deutlicher als Friedrich Schlegel selbst, wieweit und worin dessen Programm einer Hamleterklärung (im Briefwechsel) über Goethes Ausführungen hinausgingen. In seinem Aufsatze: „Etwas über William Shakespeare bei Gelegenheit des Wilhelm Meister"[4]) kommt er deshalb ausdrücklich auf Shakespeares dramatische Form zu sprechen und kritisiert die Goethesche Bearbeitung im engsten Anschluß an die Ansichten seines Bruders.

[1]) Minor I 106 f.
[2]) Ib. II 13.
[3]) Ib. I 106.
[4]) Werke VII 24—70.

Was Friedrich Schlegel in den Ausdruck „Natureinheit" zusammengepreßt hatte, führt Wilhelm Schlegel mit gewohnter Leichtigkeit aus. Er vergleicht Shakespeare mit der schaffenden „Natur, deren Ebenbild er im kleinen ist". Aber nicht darum ist Shakespeare und ist das Genie überhaupt „Ebenbild der Natur", weil es in seinen Werken dunkel und unerforschlich ist, sondern weil „*Klarheit* ebensosehr wie *Fülle und Kraft* seine unterscheidenden Merkmale sind... Die Werke des echten Genies sind mit reinen und stillen Wassern von unermeßlicher Tiefe zu vergleichen. Sollte auch kein Auge ganz bis auf den Boden dringen, so findet doch jedes für seine Sehkraft Befriedigung; denn soweit diese reicht, erblickt es die in dem flüssigen Elemente enthaltenen Gegenstände vollkommen deutlich und unentstellt. Nur der ist durch eigene Schuld irrigen Vorstellungen ausgesetzt, der sich einbildet oder anmaßt, tiefer zu sehen, als er wirklich sieht. *Ob der Dichter beim Hamlet alles so gedacht hat, wie Wilhelm Meister ihn auslegt, das ist ein Zweifel,* den Shakespeare allein, wenn er könnte, zu *bekräftigen* das Recht hätte[1])." Und geschickt Tadel in Lob verkleidend, dankt Wilhelm Schlegel dem Wilhelm Meister, daß er sich so energisch gegen die Verstümmlung des Hamlet sträube, und daß er die Umarbeitung selbst übernehme, „um *größern Übeln* vorzubeugen". Doch das „Gleichnis mit einem Baume", das auf den Hamlet angewendet werde, genüge kaum. Da könnte man ja denken „daß Zweige weggeschnitten, andre eingeimpft werden könnten, ohne

[1]) Ib. 30 f. Man erwartet anstatt „bekräftigen" beseitigen! Es ist sehr bezeichnend für Wilhelm Schlegel, wie geschickt er seine Ansicht zugleich zu verschleiern und zu vertreten versteht: Shakespeare würde den Zweifel an Goethes Bearbeitung nicht beseitigen. Nur er dürfte ihn bekräftigen.

den freien, königlichen Wuchs zu entstellen und die Spur der Schere sichtbar werden zu lassen. Wie aber, wenn ein dramatisches Gedicht dieser Art noch mehr Ähnlichkeit mit *höheren Organisationen* hätte, an denen zuweilen die angeborene Mißgestalt eines einzigen Gliedes nicht geheilt werden kann, ohne dem Ganzen ans Leben zu kommen?" Mit aller Bescheidenheit und größter Vorsicht wird deshalb die Hamletbearbeitung Goethes abgelehnt: Es fallen nicht nur schöne Stellen, sondern auch unentbehrliche Motive, Aufschlüsse und ein bedeutsamer Schluß[1]). Tieck schließt sich dieser Ablehnung an[2]). Von Friedrich Schlegel aber ist seines Bruders Vorsicht fern. Er rezensiert die Hamletbearbeitung Goethes ohne Rücksicht auf diesen und spricht von der Abhandlung seines Bruders mit dem Tone des Besserwissenden. Das letztere ist schließlich begreiflich, wenn man bedenkt, daß Friedrich Schlegel die Fruchtbarkeit und Tragfähigkeit seiner Ideen gewöhnlich erst in Wilhelms Händen kennen lernte. Fast ist es, als wollte er seinem Bruder beweisen, daß er ihn und Shakespeare nur halb verstanden habe, denn nirgends stimmt er zu und überall setzt er schärfere Lichter auf: Jetzt ist ihm Shakespeare „der gothische Sophokles", „der Prüfstein, welcher den seichten Kunstschwätzer und den echten Kenner unterscheidet". Goethe aber „schwelgt viel zu sehr im Genusse seines vollendet schönen Selbst, als daß er mit der treuen Enthaltsamkeit eines bescheidnen Forschers die Werke eines andern Dichters erklären könnte"[3]).

[1]) Ib. 33 ff.

[2]) Krit. Schrift. II 234f.

[3]) Minor II 11. Vgl. damit I 114, wo Faust *über* den Hamlet gestellt wird. (Die Rezension wird von Minor Friedrich Schlegel zugesprochen. Die Shakespeareauffassung in derselben deckt sich vollständig mit der im Briefwechsel.)

Friedrich Schlegel versteht den Hamlet besser als Goethe, darüber ist er sich klar — und wir uns wohl auch —, aber es klingt doch zu sehr nach kleinlichem Verdruss, wenn er in der anonymen Rezension die Kunst und Kraft, die den Faust hervorbrachte, nur auf 7% von der im Hamlet geoffenbarten schätzen will[1]). In einem andern Ton spricht der Aufsatz „Über Goethes Meister“[2]), den Friedrich Schlegel später im Athenäum veröffentlichte. Das, was er sagt, kommt aber schließlich auf dasselbe heraus: Goethe ist als eigener Dichter und seiner ganzen Natur nach unfähig und ungeschickt, Shakespeares Hamlet zu charakterisieren und darzustellen.

Viel geschickter und wirkungsvoller als sein Bruder weiß Wilhelm Schlegel das Schlegelsche Monopol auf Shakespeareverständnis Goethe gegenüber zu behaupten: „Nur keine Sorge um den Zuschauer“, sagt er — nicht zu Goethe, sondern zu einem fingierten Schauspieler, dem er gute Lehren gibt —, Shakespeare sorgte schon „für einen großen, innigen Zusammenhang“. Die Zuschauer werden diesen „nach Maßgabe ihrer Fähigkeiten mehr oder weniger dunkel fühlen, bis ihnen einmal ein überlegener Geist hilft, die Ahnung bis zur Erkenntnis aufzuhellen“[3]). *„Die Ahnung bis zur Erkenntnis aufhellen!“* — ein typisch-romantischer Vorsatz! Er könnte als Motto über der romantischen Shakespeareforschung stehen. Das hatte Friedrich Schlegel am Hamlet vornehmen wollen; das hatte Goethe — nach Schlegel-Tieckscher Ansicht — nicht gekonnt oder doch nur halb vollbracht; das will Wilhelm Schlegel am Romeo ausführen: Der Romeo soll ohne Einschrän-

[1]) Ib. 13.
[2]) Ib. 177f.
[3]) Werke VII 29.

kungen und ohne Konzessionen an konventionelle und modern-theatralische Begriffe oder an den Geschmack des Publikums *„aus sich selbst"* erkannt werden. Er soll als *höherer* und deshalb *unantastbarer Organismus* begriffen werden. Diesen Vorsatz faßt Wilhelm Schlegel vor seiner Kenntnis der Schellingschen Naturphilosophie. Die Ideen seines Bruders über die lebendige Einheitlichkeit des Hamlet hatten wohl den ersten Anstoß zu diesem Plan gegeben.

Er führt ihn in dem bekannten Horenaufsatz: „Über Shakespeares Romeo und Julia" in bewunderungswürdiger Weise aus. Seiner Taktik gemäß beschwört er aber auch zu diesem Zwecke zunächst eine berufene Stimme, um sich in freundschaftlicher Korrespondenz Gedankenmaterial zutragen zu lassen.

An dem Aufsatz über Romeo und Julia können wir deutlich sehen, wie sehr die eigentümliche Begabung Wilhelm Schlegels Dispositions- und Verknüpfungstalent war: er ist ein Logiker ohne Philosophie, ein Künstler ohne eigentümliche Offenbarung, aber er hat einen so scharfen Blick für das Richtige und Wahre, sobald er es auch nur von ferne sieht und eine solche Sicherheit einzelne, fremde Erkenntnisse zu einem überzeugenden Ganzen zusammenzuschließen, daß er stets Boden unter den Füßen hat, wenn die anderen noch hilflos mit den eigenen Gedanken und den neuen Strömungen ringen. Nie wird er oberflächlich und wortreich-verschwommen wie Tieck, nie dunkel und Sklave seiner Theorien, wie sein Bruder. Und so kommt es, daß seine Werke uns vor denen der meisten anderen romantischen Zeitgenossen die Resultate und Errungenschaften seiner Periode rein von allen Gärungsprodukten darbieten.

Caroline, die soeben mit ihm den Romeo übersetzt

hatte, ist es, die ihm mit das Beste für seine Romeo-abhandlung liefert[1]). Sagt sie auch in bezug auf Shakespeares Form den Brüdern Schlegel nichts absolut Neues, so bringt sie doch dem bisher durch Spekulation und Gleichnisse nur halb enthüllten Gedanken von der organischen Form die ergänzende Hälfte eines naiven Erfahrungsurteils. Im Jahre 1793 hatte Friedrich Schlegel schon an seinen Bruder geschrieben: „Im Hamlet scheint alles Äußre wie aus dem Geist hervorgekeimt. Sonst war bei Shakespeare die äußre Hülle oft ehe da als der Geist, der in eine Geschichte oder Legende, die ihm Anlaß gab, erst hineingebildet wurde“[2]). Ähnlich, wenn auch in anderer Terminologie, unterscheidet Caroline im Romeo einen rohen Plan und einen feinen. Unter dem rohen Plan versteht sie die Fabel, den Stoff oder „den Leib“, wie Friedrich Schlegel gesagt hatte. „Der feine Plan“ aber ist „der Geist“, ist „die eigenste Schöpfung des Künstlers“. Durch diesen künstlerischen Schöpfergeist erhält der rohe Stoff erst seine „*wahre Einheit*“. Caroline führt dies weiter aus, indem sie sich den schaffenden Shakespeare vor Augen rückt. Shakespeares Technik oder „Behandlung“, wie sie es nennt, ist ein rein geistiges Verfahren und weiß nichts „von einer gewissen Ökonomie (vortrefflicher) neuerer Stücke... Er war so freigibig wie die Natur, der man zuweilen auch müßige Rollen und unnötige Begebenheiten vorwerfen möchte... Und doch pflegt man, je tiefer man in den Gang eines Shakespeareschen Stücks eindringt, desto mehr Harmonie und Notwendigkeit, so daß man sich zuletzt nichts nehmen lassen mag, zu entdecken.“ Shakespeares Kunst ist also ein Ringen des Geistes mit

[1]) Vgl. Werke VII 70 und Waitz: „Caroline“ I 197—202.
[2]) Walzel 96.

dem jeweiligen rohen Stoffe, der von innen heraus die ihm entsprechende Form erhält. — Bei Carolinens Worten sehen wir Shakespeare vor uns, wie er mit erleuchtetem Künstlerauge schöpferisch in den lockeren Stoff hineingreift, ihn hierhin, dorthin nach Maß und Gebühr verteilt, ihn mit seinem Geiste bis ins Innerste durchdringt und ihn nach allen Richtungen hin mit seiner poetischen Weltanschauung in Einklang setzt, bis schließlich das Ganze in jedem Atom den Stempel seines Genius trägt: „So wie Hamlet jetzt ist, ist er Shakespeares eigenste Schöpfung ... Sollte nicht eben die Fremdheit des rohen Stoffes zu Schönheiten Anlaß geben, indem das weniger Zusammenhängende" des Stoffes „durch die Behandlung erst wahre Einheit gewinnt? und diese, wo sie sich mit scheinbaren Widersprüchen zusammen findet, bringt den wundervollen Geist hervor, dem wir immer neue Geheimnisse ablocken und nicht müde werden, ihn zu ergründen." Was aber die Charaktere anbetrifft, so sind auch sie nur Mittel zum Zweck: sie „helfen der Geschichte nach und bringen die lebendigste Wahrscheinlichkeit hinein". Damit rückt das Schlagwort des Sturmes und Dranges, nach dem das Shakespearesche Drama „Charakterdrama" war, in neue Beleuchtung. Die Charaktere sind nach romantischer Ansicht im Shakespeareschen Drama nicht Hauptzweck. Sie dienen, wie auch die Leidenschaften, nur dem Zwecke des Ganzen. Der Zweck aber ist — dies ist schon bei Caroline klar, wird aber dann von Wilhelm Schlegel näher erläutert — die *Durchgeistigung* eines rohen Stoffes. Erst in Carolines Ausführungen wird uns und wird vielleicht den Romantikern selbst klar, was sie eigentlich unter dem Schlagwort von der „höheren Organisation", vermittels dessen Goethes Hamlet-

bearbeitung abgelehnt worden war, verstanden. Erst jetzt wird es ihnen möglich, mit Berechtigung und Bewußtsein dieser organischen Form, welche Geist ist, die bloß mechanische („ökonomische"), welche verständige Fertigkeit, technische Geschicklichkeit ist, entgegenzustellen.

In diesem Sinne schreibt Wilhelm Schlegel in seiner Abhandlung: „Daß Shakespeare sowohl durch bestimmte und leicht übersehbare Begrenzung der Handlung, als durch eine nicht nur die Teilnahme, sondern auch die Neugier spannende Verflechtung den *bloß technischen* Forderungen an den *Mechanismus* des Dramas hier mehr Genüge geleistet hat, als er meistens pflegt, ist ein *fremdes und zufälliges* Verdienst." Schiller aber, dem die dieser Bemerkung zugrunde liegende Ansicht von einer organischen Durchgeistigung des Stoffes nicht geläufig ist, streicht, als er das Manuskript zur Aufnahme in die Horen prüft, diese Stelle an und läßt durch Goethe sagen, daß er die Stelle beanstandet habe, „indem von Verwicklung und Auflösung, den *Haupterfordernissen* eines guten Dramas, als von einem fremden, zufälligen Verdienste gesprochen ist"[1]). Schlegel ist damals schon zu piquiert auf Schiller, als daß er sich des längeren aussprechen möchte. Achselzuckend greift er zu den bekannten Schlagworten vom französischen Kunstrichter und regelmäßigen Trauerspiel, um die Stelle zu retten: „Ich meinte nur diejenige Beschaffenheit der Verwicklung und Auflösung im Romeo, die vielleicht einen französischen Kunstrichter bewegen würde, es unter Shakespeares Stücken am ersten für ein beinahe regelmäßiges Trauerspiel zu erklären"[2]).

[1]) Schrift. der Goethe-Gesellschaft XIII 1.
[2]) Preußische Jahrbücher 1862, 215.

In der Abhandlung selbst aber betont er mit vollem Nachdruck, wie gerade dadurch, daß Shakespeare einen fremden Stoff so beibehalten und dramatisch verwerten *konnte* und *wollte*, der Beweis geliefert sei, daß er feinere, *geistigere* Begriffe von der dramatischen Kunst, als man gewöhnlich annehme, gehabt haben müsse[1]). Denn an Erfindungsgabe habe es Shakespeare nicht gefehlt. Vielleicht sei es gerade die Überfülle gewesen, wie sie seinem Genius aus dem ganzen Reiche freier Erfindung entgegenströmte, die ihn bewogen habe, sich an das beschränkte Gebiet eines gegebenen Stoffes zu halten. Er bedurfte „vielleicht einer äußeren Umgrenzung, um sich der Freiheit seines Genius wohltätig bewußt zu werden". „Gesetzt aber auch alle Umstände, bis auf die Klötze, die Capulets Bedienter zur Bereitung des Hochzeitsmahles herbeischleppt, wären ihm fertig geliefert und ihre Beibehaltung vorgeschrieben worden, so würde es desto bewunderungswürdiger sein, daß er mit gebundenen Händen Buchstaben in Geist, eine handwerksmäßige Pfuscherei in ein dichterisches Meisterwerk umzuzaubern gewußt"[2]). —

Von nun an war es klar, daß jedem weiteren Eindringen in die Shakespearesche Technik die Frage nach dem Stoffe, der Quelle, vorangehen mußte. Denn Shakespeare unterwirft sich seinem Stoff[1]); aber er unterwirft sich ihm nur, um ihn bis ins kleinste geistig zu beherrschen und zu beleben[3]).

Damit war die hervorragende Wichtigkeit des Quellenstudiums dargetan. Wilhelm Schlegel zeigt

[1]) Werke VII 70.

[2]) Ib. 75 f.

[3]) Vgl. Schellings spätere Definitionen: Wissen ist Hineinbilden von Stoff in die Form; Handeln ist Hineinbilden von Form in den Stoff; Kunst ist Durchdringung beider.

am Romeo mit staunenswerter Geschicklichkeit, von wieviel Nutzen für das Verständnis Shakespeares eine eingehende Vergleichung der einzelnen Dramen mit ihren Quellen sein kann. Dies ist auch sein endgültiger Standpunkt geblieben. Noch 1839 macht er ihn Tieck gegenüber wieder geltend: „Nichts kann die tiefsinnige Kunst des Dichters und die schöpferische Kraft seines Genius in ein helleres Licht setzen, als wenn man den Stoff seiner Dichtungen, sei es nun wahre oder apokryphe Geschichte, Novelle, Feen- oder Zaubermärchen, Volkssage usw., mit dem vergleicht, was dieser poetische Alchimist daraus gemacht hat“[1]). Friedrich Schlegel sagt dies so: „Wunder nimmt's gewiß niemand, daß der Sinn für reine Novellen fast nicht mehr existiert. Doch wäre es nicht übel, ihn wieder zu erwecken, da man unter andern die Form der Shakespeareschen Dramen ohne das wohl nie begreifen wird“[2]). Tiecks Ausführungen in den kritischen Schriften und im Phantasus[3]) sind Variationen zu diesem Thema.

An der Hand der Erkenntnis, daß Shakespeares bewußtes künstlerisches Schaffen sich am einfachsten und klarsten durch ein genaues Quellenstudium nachweisen läßt, werden die Romantiker die Schöpfer einer neuen bedeutsamen Richtung der Shakespeareliteratur in Deutschland: der Shakespeareliteratur als *Wissenschaft*, die sich als solche bald die Universitäten erobert[4]). Den Anfang damit hat Wilhelm Schlegel mit dieser wundervollen Abhandlung über Romeo und Julia gemacht, indem er die feinen und *geistigen Ab-*

[1]) Werke VII 288.
[2]) Athen.-Fragm. 383, 41.
[3]) Krit. Schrift. III 90—93; Phantasus I 171.
[4]) Vgl. Brandl: „Englische Philologie“ in: „Die deutschen Universitäten“. Berlin 1893.

sichten Shakespeares, seine tiefe, dramatische Kunst an der *Quelle* nachwies. Schlegels Spuren folgen alle jene großen Werke über Shakespeare, die von der Analyse der einzelnen Dramen ausgehen, um mit dem Gesamtbild der Werke zugleich eine Darstellung des Shakespeareschen Genius zu geben. Gervinus, der so scharf gegen die Romantiker polemisiert, verdankt ihnen vielleicht am meisten. Auch die englische Shakespeareliteratur ist auf Schlegels Wegen Wissenschaft geworden. Ein Buch wie Dowdens „Shakespeare, a critical study of his mind and art" wäre ohne die romantische Shakespeareliteratur, besonders ohne Wilhelm Schlegels Romeo-Aufsatz und seine dramatischen Vorlesungen wohl nicht in England entstanden.

Deshalb soll aber keineswegs geleugnet werden, daß die Romantiker später mit ihrem Betonen der künstlerischen *Absichtlichkeit* Shakespeares gelegentlich zu weit gegangen sind; z. B., wenn Wilhelm Schlegel es unternimmt „darzutun, daß Shakespeares Anachronismen mehrenteils geflissentlich und mit großem Bedacht angebracht sind"[1]); oder wenn er zur Entschuldigung der Wortspiele neben vielem Trefflichen, was er darüber zu sagen weiß, anführt, daß solche „in Sprachen, die eine große Menge Homonymen haben, beinahe schwerer zu vermeiden als aufzusuchen" sind[2]).

Damit sind wir bei dem Jahre 1797 angelangt. Jetzt erfolgt die entscheidende Wendung: Die Romantiker treten zu einer eignen „Schule" zusammen, gründen eine eigene Zeitschrift und im Zusammenwirken werden eigene, bestimmte Ansichten vertreten und verfochten. Der hauptsächliche Grund für alles, was jetzt in ihrer

[1]) Dram. Vorl. III 43 f.
[2]) Ib. 66.

Theorie in Gegensatz zu ihren früheren Zielen und Ideen tritt, liegt in der philosophischen Wendung von Kant zu Fichte und zu Schelling. Damit wird der Widerspruch gegen Schiller unvermeidlich. Denn Schiller baut seine Ästhetik auf dem auf, was den Grundzug des Kantschen Systems ausmacht, auf dem Gegensatz zwischen einer höheren Welt und einer niederen: Die höhere Welt ist die Welt der Dinge-an-sich, an die der Mensch mit seinem Verstand und seinen Sinnen nie heran kann, die sich ihm aber doch intuitiv im ethischen Gesetz, in der Stimme des Gewissens, dem kategorischen Imperativ erschließt. Die niedere Welt ist die Welt der Erscheinung, wie sie sich der Mensch nach den Gesetzen seiner Sinne und seines Verstandes selbsttätig vorstellt, ohne je erforschen zu können, ob sie mit dem, was die Erscheinung verursacht, mit der Welt der Dinge-an-sich, übereinstimmt. — Dieser Gegensatz (mag er nun für das *Weltbild* zu fassen sein, wie er will) macht aus dem *Menschen* ein Doppelwesen, teilt seine Wesenheit in eine höhere Natur der Freiheit und eine niedere der Unfreiheit. *Frei* ist — nach Kant — der Mensch, soweit er in sich *allgemeingültige* ethische Prinzipien empfindet und nach ihnen handelt; unfrei ist er, soweit er bloß natürlich-sinnlich oder logisch verstandesmäßig die Welt empfindet und auffaßt und in ihr handelt. Diesen Gegensatz von höherer Natur (Vernunft) und niederer Natur (Sinnlichkeit und begriffliches Denken) akzeptiert Schiller. Auch er empfindet sich in seiner Natürlichkeit als unfrei und nur ethisch-vernünftig als frei. Auch er empfindet ein allgemeingültiges, übernatürliches, *ethisches Gesetz* als das leitende Moment der menschlichen Entwicklung, dessen höchstes Ziel und höchste Vollendung dem Menschen als „Ideal" vorschwebt. Nur ein *Mittel zu diesem Ziel* ist ihm die

Kunst; ihre höchste Aufgabe ist: das „Ideal", das an sich ewig „unerreichbar" ist, der Menschheit zu veranschaulichen und so die höhere Natur des Menschen auf Kosten der niederen zu entwickeln. *Seine Ästhetik stellt sich bewußtermaßen in den Dienst der Ethik.* — Die Kunst ist es, die

„. . . die befleckende Begierde
Von deinem zarten Busen abgewehrt,
Die Gütige, die deine Jugend
In hohen Pflichten spielend unterwies
Und das Geheimnis der erhabnen Tugend
In leichten Rätseln dich erraten ließ."

Nach Schiller und nach Kant *befreit* die Kunst, weil sie den Menschen auf ein Gebiet erhebt, wo sich der Widerspruch zwischen Sinnlichkeit und Geistigkeit in freiem Spiele aufhebt; weil sie ihm im Symbol jene „ideale", ethische Vollkommenheit, die er nur als strenges Gesetz und dunkle Stimme in der Brust empfindet, als lichte *Schönheit* veranschaulicht:

„Was erst, nachdem Jahrtausende verflossen,
Die alternde Vernunft erfand,
Lag im Symbol des Schönen und des Großen
Voraus geoffenbart dem kindischen Verstand.
Ihr holdes Bild ließ uns die Tugend lieben."

Durch diese Liebe zur Tugend wird der Mensch den Qualen seines beschränkten Erdendaseins entrückt, er wird auf Momente über die Zeit und Menschlichkeit erhoben, er wird:

„Erquickt von ruhigeren Freuden,
Die aus der Ferne nur ihn weiden,
Die seine Gier nicht in sein Wesen reißt,
Die im Genusse nicht verscheiden."

So drückt Schiller in seinen „Künstlern", mit dichterischer Anschaulichkeit das aus, was Kant später als das interesselose Wohlgefallen in der ästhetischen Be-

trachtung bezeichnete[1]). Grundgedanke dieser Ästhetik ist, daß nicht das *individuelle* Interesse oder Bedürfnis, sondern das *allgemein*gültige ethische Ideal das innerste Wesen und das Wertvolle in der modernen Kunst ist.

Hiermit sind die Romantiker auf Grund ihrer neuen Weltanschauung so wenig wie möglich einverstanden. Sie wollen weder auf das Individuelle noch auf das Allgemeingültige verzichten. Sie wollen auch nicht dem einen eine höhere Wertstufe als dem anderen einräumen oder das Individuelle in der Kunst in den Dienst einer allgemeingültigen „Tugend" stellen. Sie wollen verschmelzen, was sich als Widerstreit in Schillers Ästhetik und Kants Ethik darstellt. Nicht nur persönliche Gründe, auch sachliche Gegensätze verursachen den Antagonismus zwischen Schiller und den Brüdern Schlegel. Die romantische Philosophie kennt nur eine *einheitliche Welt*, in der die Natur eine wundervolle Darstellung des Geistes und der Geist eine unsichtbare Natur ist. In dieser Welt sind alle Einzeldinge zugleich auch *Welteinheiten*, denn in allen ist die Welteinheit schöpferisch lebendig. „In keinem einzelnen Produkte kann diese universelle Schöpferkraft erlöschen"[2]), sagt Wilhelm Schlegel: „Denn jedes Ding stellt zuvörderst sich selbst dar, d. h. es offenbart sein Inneres durch sein Äußeres, sein Wesen durch die Erscheinung; demnächst das, womit es in näheren Verhältnissen steht und Einwirkungen davon erfährt;

[1]) Es kann hier natürlich nicht meine Aufgabe sein, zu zeigen, worin und wie Schiller sich von Kant unterscheidet. Es kommt mir hier nur auf die Punkte der Schillerschen Ästhetik an, die in Widerspruch zu der romantischen Ästhetik treten und einen Gegensatz zwischen Schiller und den Romantikern in der Auffassung der Shakespeareschen Kunst herbeiführen.

[2]) Deutsche Lit.-Denkm. 17: 102.

endlich ist es *ein Spiegel des Universums*“[1]). Die Romantiker kennen folglich auch in der Menschennatur keine natürlich-sinnliche und intellektuelle Gebundenheit im Gegensatz und in Widerspruch zur ethischen Freiheit, sondern sie empfinden sich in ihrer ganzen natürlichen und geistigen Wesenheit als geschlossene Einheit, als organische Universalität, als Spiegel der All-Einheit. Auch in ihren natürlichen Trieben, die Kant und Schiller als die niedere Hälfte der Menschennatur betrachten, sehen sie die Schönheit und Größe des Weltenlebens, sehen oder ahnen sie den alles Seiende harmonisch in sich fassenden ursprünglichen Geist. In ihrer Welt ist nicht ein ethisches Gesetz, ein kategorischer Imperativ die höchste Offenbarung einer übernatürlichen Freiheit, sondern sie sehen überall und in allen Einzeldingen nur die einheitliche, harmonische Selbstoffenbarung der freien Welt-„Intelligenz“[2]) in Schönheit und Poesie, die als Schöpfer und Geschöpf zugleich ein „ewig sich selbst bildendes Kunstwerk“[3]) ist. „Wenn die Welt auch eben nicht die beste oder die nützlichste sein mag“, sagt Friedrich Schlegel zu seiner Lucinde, „so weiß ich doch, sie ist die schönste.“ In dieser Welt gibt es für den einzelnen wie für die Menschheit folglich nicht ein ethisches, unerreichbares „Ideal“ als höchstes Ziel, sondern das höchste Ziel ist die Entfaltung aller in ihm liegenden Keime in vollkommener Freiheit zu *individueller* und damit *zugleich allgemeiner* Harmonie. Denn alles ursprünglich Natürliche ist auch zugleich allgemeingültig, ethisch und ästhetisch. Unmoralisch und unästhetisch aber ist jeder Zwang, der die freie, natürliche Entfaltung irgend einer Kraft

[1]) Ib. 93.
[2]) Deutsche Lit.-Denkm. 17: 102.
[3]) Minor II 364.

der Menschennatur hindert. Denn diese entfaltet sich, falls sie nicht durch fremde Einflüsse verkrüppelt wird, zu einer organischen Individualität. Sie ist als solche eine unverletzliche Einheit und ein Spiegel der Welteinheit. Nach dieser Anschauung ist die *Kunst* natürlich nicht ein *Mittel*, um eine Zweiheit oder Entzweitheit in der Menschennatur zu überwinden, sondern sie will uns im Gegenteil von dieser weltweiten, hohen, tiefen, reichen, harmonischen Einheitlichkeit der Menschennatur und des Universums einen Begriff geben, eine Anschauung vermitteln. Sie ist nach romantischer Anschauung die Darstellung und Offenbarung der harmonischen Einheitlichkeit, Zusammengehörigkeit, Geistigkeit aller Dinge, alles Seienden, und vor allem auch der Menschennatur. Zweck der Kunst ist nicht die „Erziehung des Menschen" zur ethischen Vollendung, sondern die Kunst ist *Selbstzweck*, wie die Welt; sie ist „überschwenglich und absolut", sagt Wilhelm Schlegel, denn in ihr liegt „die große Wahrheit, daß eins alles und alles eins ist". Sie „versenkt uns in das Universum, indem sie es als ein Zauberreich ewiger Verwandlungen, worin nichts isoliert besteht, sondern alles aus allem durch die wunderbarste Schöpfung wird, in uns sich bewegen läßt"[1]). Für die Romantiker tritt die Ethik in den Dienst der Ästhetik. —

Nur von dem Gesichtspunkt dieses philosophischen Unterschiedes der Weltauffassung aus läßt sich — nach meiner Meinung — das Wesen von romantischer und klassischer Ästhetik wirklich begreifen und klar machen. Er bedingt ihre Verschiedenheit; er bedingt auch ihre Übereinstimmung: Die Klassiker und die Romantiker sind *Idealisten;* Schiller — und Goethe soweit er mit

[1]) Deutsche Lit.-Denkm. 17: 92 f.

Schiller geht — sind *dualistische*, die Romantiker sind monistische Idealisten. Beide Parteien halten den Entwicklungsgedanken fest. Für Schiller entwickelt sich die Menschheit aus Niedrigkeit zur Hoheit; für die Romantiker entfaltet sie nur eine ihr als Keim angeborene immanente Göttlichkeit, Schönheit. Dem entsprechend ist für Schiller das Ziel (Erreichung des Ideals) der Sinn der Entwicklung und des Lebens, für die Romantiker ist die Entfaltung Selbstzweck und das Leben in jedem Moment gleich wertvoll.

Daneben ist *eins* von größter Bedeutung: Goethes Person und Kunst. Goethe bleibt auch nach dieser Wendung zu Fichte und Schelling und Abwendung von Kant und Schiller für die Romantiker das große Genie, das Morgenrot einer neuen Zeit, ein lebendes Beispiel für das, was sie erstreben und lehren. Und in der Tat steht Goethes Wesen und Gedankenwelt der Weltanschauung der Romantiker näher, als er oft selbst meint. Denn Goethe ist seiner innersten Natur nach kein Kantianer, sondern Naturphilosoph wie Schelling. Wo sich prinzipielle Gegensätze zwischen ihm und der Romantik geltend machten, liegt es daran, daß Goethe nicht „über das Denken" „denken" wollte, daß er nicht bis zum Begriff der Identität von Natur und Geist mitging, sondern sich bei dem Gedanken der „Weltseele" beruhigte. — Dennoch hat Goethe die Verschiedenheit seiner Anschauungen von denen der Romantiker mit Recht klar betont. Der Unterschied beruht (I.) auf Goethes Anlehnung an die Grundideen der Schillerschen Ästhetik, was eigentlich mit den Gedanken Goethes in den Gedichten: „Gott und Welt" und denen, die K. P. Moritz 1788 in seinem Sinne vertrat, nicht recht zusammenstimmt; (II.) auf seiner Vorliebe für die griechische Kultur.

Mit der Erkenntnis der einheitlichen, organischen Entfaltung und Geistigkeit der Welt hat das Griechentum seine bindende Autorität für die romantische Ästhetik verloren. Anhänger einer Philosophie, die eine immer heller und deutlicher werdende Entfaltung des ursprünglichen Geistes lehrte und diese ewige Selbstoffenbarung des Geistes als den Sinn alles Seins auffaßte, konnten konsequenterweise nicht in der Vergangenheit eines fremden Volkes die Ideale der zukünftigen Entwicklung sehen. An Stelle der Verherrlichung der Vergangenheit tritt deshalb jetzt bei den Romantikern die Freude an der lebendigen Gegenwart, an Stelle des Strebens nach objektiver „Griechheit" das Streben nach Entfaltung individueller und nationaler Eigenart, an Stelle der Sehnsucht nach der „edlen Einfalt und stillen Größe der Griechen" die Faustische Sehnsucht, das Leben der *ganzen* Welt in die eigene Brust zu fassen, Licht und Schatten, Tod und Leben, Himmel und Hölle im eigenen Herzen zu vermählen und in der Dichtung zu großen Versöhnungshymnen zusammenzustimmen. So macht *der klassische „Sophokles"*, dessen Dramen Friedrich Schlegel im „Studium" als „natürliche Bildungen" oder „technische Welten" ansah und als den Höhepunkt aller Kunst bezeichnete, *Shakespeare Platz*, dessen Werke „höhere Organismen" oder „Individuen"[1]), Spiegel des Weltalls und Offenbarungen der geistigen All-Einheit sind. An Stelle der „Reinheit" der klassischen Form tritt so die organische Fülle und Geistigkeit der romantischen Form.

Unbekümmert um den Widerspruch, in den er dadurch mit seinen früheren Anschauungen und Äußerungen kommt, verkündigt Friedrich Schlegel dieses neue ästhe-

[1]) Minor II 381, 25.

tische Glaubensbekenntnis ganz laut. Schon ein Jahr nach dem Erscheinen des „Studiums" spottet er über seine dort niedergelegten Thesen: „Mein Versuch über das Studium der griechischen Poesie ist ein manierierter Hymnus in Prosa auf das Objektive in der Poesie"[1]). „Die revolutionäre Objektivitätswut meiner frühern philosophischen Musikalien . . ."[2]) Gleichzeitig werden die Alten ihrer hohen Würde ausdrücklich entkleidet.

1797 heißt es (Lyceum-Fragment 60): „Alle klassischen Dichtarten in ihrer strengen Reinheit sind jetzt lächerlich." Warum? Streng sein heißt: nicht frei sein; und rein sein heißt: nicht universell-vielseitig sein. Und in demselben Sinne spricht ein anderes Fragment: „Die Alten sind weder die Juden, noch die Christen, noch die Engländer der Poesie. Sie sind nicht ein willkürlich ausgewähltes Kunstvolk Gottes; noch haben sie den alleinseligmachenden Schönheitsglauben; noch besitzen sie ein Dichtungsmonopol"[3]). — Trotzdem ist dies keineswegs eine endgültige Absage an die Alten. Sie behalten ihren hohen geschichtlichen und künstlerischen Wert. Nur als bindende Vorbilder der Neueren (wie Goethe dies wollte) oder als Prototypen der zukünftigen Entwicklung (wie Schiller sagte) dürfen sie nicht mehr gelten. Denn erstens haben die Neueren etwas Eigenes, was sie über die Griechen *entwicklungsmäßig* hinaushebt: „In den Alten sieht man den vollendeten Buchstaben der ganzen Poesie: in den Neuern ahnet man den werdenden Geist"[4]). „Die Alten sind Meister der poetischen Abstraktion: die Modernen haben mehr

[1]) Lyc.-Fragm. 7.
[2]) Lyc.-Fragm. 66.
[3]) Ib. 91.
[4]) Lyc.-Fragm. 93. Hierin berührt sich Friedrich Schlegel wieder mit Schiller und mit seiner eigenen früheren Anschauung.

poetische Spekulation“ [1]). Zweitens kann man aber das *Ziel* der zukünftigen Entwicklung überhaupt nur ahnen, aber nicht bestimmt charakterisieren, wie Friedrich Schlegel im „Studium“ und Schiller in dem Aufsatz „Über naive und sentimentalische Dichtung“ getan hatten, denn „nur der *vollendete* Geist könnte Ideale organisch denken“ [2]). Aber, „die romantische Dichterart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigenstes Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann. . . Nur eine divinatorische Kritik dürfte es wagen, ihr Ideal charakterisieren zu wollen“ [3]).

Ebensowenig, wie die Griechen ein Muster, ist also das „Ideal“ — wie es Schiller versteht — ein *Ziel* der Poesie. Die erste Aufgabe für den Künstler heißt weder nach der Natürlichkeit der Griechen (naiv), noch nach einem *fernen Ideal* streben (sentimental), sondern sein innerstes Wesen, alle in ihm lebenden Kräfte in seinen Werken in möglichster Freiheit zu entfalten und zu gestalten. Damit ist die Einteilung der Poesie in naive und sentimentalische Dichtung, wie die in objektive und interessante (im „Studium“) verworfen. Der wahre Künstler ist weder naiv noch sentimental, sondern er trägt die Merkmale beider Gattungen organisch in höherer Einheit in sich. Dies ergab sich schon aus dem Geniebegriff, und in Anschluß an diesen wendet sich auch Wilhelm Schlegel gegen Schillers Auffassung vom „Ideal“. „Nach dieser Erweiterung des Begriffes Genie“, sagt er, „die aber keine Vervielfachung, sondern vielmehr eine Zurückführung auf höhere Einheit ist, brauchen wir gewiß keine *fremde Kraft* mehr herbeizurufen, um das Ideal zustande zu bringen. Viel-

[1]) Ib. 107.
[2]) Athen.-Fragm. 412.
[3]) Ib. 116.

mehr sehen wir ein, daß *dieses* [das Ideal] *notwendig von jenem* [dem Genie] *erschaffen werden muß;* wir begreifen eines aus dem andern: *denn eben die energische Harmonie der menschlichen Natur, die sich im Genie subjektiv in geistiger Tätigkeit äußert, objektiv gemacht, zur Erscheinung gebracht, ist das Ideal*"[1]). —

Wie gesagt, eignet sich die Philosophie der Romantiker besser, Goethes harmonischer Einheitlichkeit, seiner Sinnenfreudigkeit, seinem weiten, alles umfassenden Blicke gerecht zu werden, als der Kantsche Rigorismus, der Schillers Ästhetik bedingt und Kunst und Natur als entgegengesetzte Wirksamkeiten auffaßt. Ja, es handelt sich den Romantikern oft geradezu darum, Goethes Kunst hoch über die Schillers zu stellen, Goethe gegen Schiller auszuspielen. Dennoch hat Goethe, soweit er philosophisch das Wesen der Kunst festlegte, dies in seinen späteren Jahren stets in Anschluß an Schillers Ästhetik getan: „Die Natur ist von der Kunst durch eine *ungeheure Kluft* getrennt", sagt er ausdrücklich in den Propyläen[2]). Er hat auch später sich selbst stets unter dem Gesichtspunkt von „naiver und sentimentalischer Dichtung" gesehen und sich von diesem Gesichtspunkt aus auch mit Shakespeare verglichen[3]). Demzufolge tritt Shakespeare als „naiver" Dichter neben die Griechen, während Goethe als einzigartiges Phänomen einen sentimentalen Stoff in naiver Weise bearbeitet. — Die Romantiker bekämpfen von Anfang an diese „oberflächliche" Art, mit der man Shakespeares Dramen einfach als Natur oder „naiv" bezeichnete und ihnen das höchste Lob zu spenden meinte, wenn man sie neben Homers Epen stellte.

---

[1]) Deutsche Lit.-Denkm. 17: 84 (vgl. Tieck: Krit. Schrift I 83).
[2]) Sämtl. Werke (Hempel) Bd. 28, 13.
[3]) Ib. 323: Antik u. modern.

Mit Konsequenz halten sie daran fest, daß Shakespeare der *Neuzeit* angehöre und als *moderner Künstler* verstanden werden müsse; daß man ihn und seine Zeit vorläufig noch gar nicht genug kenne und man die Begriffe Kunst und Natur sich noch gar nicht genügend philosophisch klar gemacht habe, um ein abschließendes Urteil über Shakespeares Stellung in der Kunstgeschichte zu haben. Hatte Frd. Schlegel im „Studium" die „voreilige" Art getadelt, mit der man Shakespeares Dramen als „inkorrekt" bezeichnete, so heißt es jetzt um 1797 ausdrücklich, daß die Frage: „Soll man Shakespeares Werke als Kunst oder als Natur beurteilen?" nicht beantwortet werden *kann* „ohne die tiefste Spekulation und die gelehrteste Kunstgeschichte"[1]). Und diese Frage ist es in der Tat, die Frd. Schlegel in den folgenden Jahren (1798—1800) unausgesetzt beschäftigt, und an deren Hand er bis in die untersten Gründe der ästhetischen Spekulation vordringt. — Was ist Poesie überhaupt? so fragt er. Und nachdem sich ihm für das Wesen der Poesie eine befriedigende Definition erschlossen hat, lösen sich ihm auch die Fragen: Was ist Kunstpoesie und was ist Naturpoesie? Ist Shakespeares Dichtung zur Kunst- oder Naturpoesie gehörig?

Was ist Poesie? — Die Antwortet lautet: Poesie im ersten ursprünglichsten Sinne ist nicht etwas, was der Mensch schafft, sondern eine Äußerungsart, eine Erscheinungsweise der lebendigen, göttlich-geistigen All-Einheit. Überall, wo wahres Leben sich liebend bildet, wo ursprüngliche Weltkräfte sich regen, ist Schönheit, ist Poesie. Das Alleben des einheitlichen Weltorganismus ist zugleich der erste Ursprung und die tiefste Quelle aller Poesie und Schönheit: Was sind

[1]) Lyc.-Fragm. 121.
[2]) Minor II 339 f.

alle „die künstlichen Werke oder natürlichen Erzeugnisse, welche die Form und den *Namen von Gedichten* tragen . . . gegen die *formlose* und *bewußtlose Poesie*, die sich in der Pflanze regt, im Lichte strahlt, im Kinde lächelt, in der Blüte der Jugend schimmert, in der liebenden Brust der Frauen glüht? Diese aber ist die *erste, ursprüngliche*, ohne die es gewiß *keine Poesie der Worte* geben würde. Ja, wir alle, die wir Menschen sind, haben immer und ewig keinen andern Gegenstand und keinen andern Stoff aller Tätigkeit und aller Freude, als das eine Gedicht der Gottheit, dessen Teil und Blüte auch wir sind — die Erde." Hier geht Friedrich Schlegel über alle hinaus, die von Plato bis zu seiner Zeit über das Wesen der Poesie nachgedacht hatten und Definitionen davon gegeben hatten. Selbst Herder, Schiller und Goethe hatten das Wesen der Poesie nur in der *menschlichen* Natur und — im engeren Sinne — nur in der dichterischen Natur des Künstlers gesucht. Für Friedrich Schlegel gibt es auch ohne den Menschen Poesie, denn sie ist zuerst und ursprünglich ein Lebenselement, besser gesagt: eine Lebensäußerung des einheitlichen, geistigen Weltorganismus. Sie ist der „Glanz" und „Schimmer", der „Schein", der über alles natürliche Leben und Sein ausgegossen ist; sie ist das unsagbare Etwas, das uns beim Sonnenuntergang ergreift oder aus der Pracht der Rose zu uns spricht. Sie ist die Macht der Schönheit und der Stimmung, die in allen Naturgewalten lebt, die wir fühlen, ohne sie zu begreifen. Für die Romantiker ist die Schönheit ein „ewiges, transzendentales Faktum"[1]). „Und die Liebe ist selbst nichts als die höchste Naturpoesie"[2]). Tieck erzählt: Novalis

[1]) Athen.-Fragm. 256.
[2]) Nov. I 121.

wollte im Ofterdingen „das eigentliche Wesen der Poesie aussprechen und ihre innerste Absicht erklären. Darum verwandelt sich Natur, Historie, der Krieg und das bürgerliche Leben mit seinen gewöhnlichsten Vorfällen in Poesie, *weil diese der Geist ist, der alle Dinge belebt*“ [1]).

Da nun der Geist der Poesie in allen Dingen lebt, so wird er besonders auch in der höchsten Blüte der Welteinheit, in der Menschheit, gegenwärtig und wirksam sein [2]). Jedes liebende Wort, alle Liberalität des Umgangs, alle Schönheit des Stils, alle Anmut in Reden, Bewegungen und Handeln gehen auf ihn zurück [3]); kurz, „alles was kräftig, treffend und groß ist in dem Leben handelnder oder liebender Menschen, wenn gleich sie nichts wissen von den Namen der Wissenschaften und Künste ist Eingebung jenes Weltgeistes“ [4]). In allen Menschen lebt also, soweit sie natürlich sind, auch die Naturpoesie der Welt, wenn sie auch nie ein Gedicht in ihrem Leben zu dichten vermögen.

In dem Genie aber, dem höchsten Ausdruck der Menschheit und der Welt, wird auch diese tiefste, ursprünglichste Quelle der Naturpoesie am lebhaftesten sprudeln; und das größte Genie, Shakespeare, wird auch die größte Fülle der *Naturpoesie* in sich schließen. In diesem Sinne heißt es: „Der Humor eines Swift, eines Sterne . . . ist Naturpoesie“; aber was ist der Witz eines Sterne gegen den „göttlichen Witz, die Phantasie eines *Shakespeare?*“ [5])

Das, was wir gewöhnlich „Poesie“ nennen, ist eigentlich nur das Bestreben der Menschen, diese ursprüng-

---

[1]) Ib. 181 f.
[2]) Minor II 327.
[3]) Athen.-Fragm. 430.
[4]) Minor II 326, 5. Vgl. Deutsche Lit.-Denkm. 17: 90 ff.
[5]) Minor II 369.

liche Poesie oder Schönheit des All-Lebens in Worten festzuhalten und darzustellen. Der Mensch versucht das, was er nur im Gefühl mit seinem geistigen Sein als „den heiligen Hauch" der Schöpfung empfindet, in Werken zu verkörpern, darzustellen. Dieses angeborene Bestreben ist der *Kunst*trieb des Menschen. Auch in diesem dem Menschen angeborenen Kunsttrieb sehen die Romantiker den Beweis, daß die Weltenkraft eine ästhetische ist. — Kunst und Natur sind also keine Gegensätze, sondern sind im letzten Grunde innigst verwandt: In der *Natur*, der *Wirklichkeit* und besonders im genialen Dichter ist das All-Leben in seiner Tiefsinnigkeit und Schönheit lebendig gestaltet. In der *Kunst* haben wir das angeborene Bestreben des Dichters, die Poesie, die in ihm lebt, und die er überall, kraft seines erleuchteten Dichterauges und seines höheren geistigen Standpunktes in der Natur wahrnimmt, auch seinerseits zu gestalten. *Die Kunst ist der Versuch, den allgegenwärtigen Geist der Poesie durch den Buchstaben zu binden.* Ohne die göttlich-gewaltige Wirklichkeit könnte es keine Darstellung derselben in menschlicher Poesie geben. Je näher also eine Darstellung der Wirklichkeit kommt (d. h. dem All-Lebens, nicht der Alltäglichkeit), desto poetischer wird sie sein. Freilich ganz wird es ihr nie gelingen, die ganze Schönheit der Wirklichkeit festzuhalten: „Alle heiligen Spiele der Kunst sind nur *ferne* Nachbildungen von dem unendlichen Spiele der Welt, dem ewig sich selbst bildenden Kunstwerk"[1]). „Mir hat sich sehr oft die Bemerkung aufgedrungen, daß die Poesie das höchste Wirkliche durchaus nicht erreiche, und ich wunderte mich dann, überall das Gegenteil zu hören, bis ich einsah, daß es wohl ein bloßer Wortstreit

[1]) Minor II 364.

sein möchte, und daß sie unter der Wirklichkeit das Gewöhnliche und Gemeine verstehen, dessen Dasein man so leicht vergißt,“[1]) das ist die ausdrückliche Meinung Friedrich Schlegels und Novalis'[2]).

Schiller liegt eine derartige Auffassung des Begriffes der Wirklichkeit natürlich fern, wenn er dem modernen Dichter, der kraft seiner vorgeschrittenen Kultur das Arkadien griechischer Naivität verlassen hat, „die Erhebung der Wirklichkeit zum Ideal“ zur Aufgabe macht. Wie Kant es dem Menschen zur Pflicht machte, die menschliche Natürlichkeit durch die Unterwerfung der Individualität unter den allgemeingültigen kategorischen Imperativ zu überwinden und zu veredeln, so macht es Schiller der Poesie zur Pflicht, die unedle Wirklichkeit durch das allgemeingültige Ideal zu überwinden und zu veredeln. Der Dichter, sagt er in seiner Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung“, „leiht der Natur eine Vollkommenheit, in der sie nie existiert hat“; und er bezeichnet es als ein ausdrücklich unerläßliches Merkmal „des Poeten und Künstlers: daß er sich über das Wirkliche erhebt“[3]). Für die Romantiker ist die Wirklichkeit, die Natur, das Höchste, weil es das Einzige, Allesumfassende, der einzige Quell aller Schönheit und Poesie ist, und weil nach ihrer Meinung kein Mensch etwas zu schaffen vermöchte, was ihr an Schönheit gleich käme. Deshalb verstehen die Romantiker unter dem Streben nach dem Ideal etwas ganz anderes als Schiller. Für Schiller bedeutet es die Aufgabe, etwas Neues, Höheres in die vorhandene niedre Wirklichkeit hineinzulegen, für die Romantiker ist es das Bestreben, die erhabene Poesie der Wirklichkeit und

[1]) Ib. II 327.
[2]) Nov. I 235.
[3]) Jonas: Schillerbriefe V Nr. 1250.

Natur so klar als möglich in Worten auszudrücken, in einheitlichen Kunstwerken zu veranschaulichen. Ohne Schillers Namen zu erwähnen, aber doch bezugnehmend auf seine Anschauung, verlangt Wilhelm Schlegel, daß man das Wort „Natur" „aus dieser subjektivsten Verengerung" „wieder bis zum Inbegriff aller Dinge erweitert", und dann „leuchtet ein, daß die Kunst aus dem Gebiete der Natur ihre Gegenstände hernehmen muß, denn es gibt alsdann eben nichts anderes. Die Phantasie kann in ihren kühnen Flügen zwar übernatürlich, aber niemals außernatürlich werden: Die Elemente ihrer Schöpfungen, wie sie auch durch ihre wunderbare Tätigkeit verwandelt sein mögen, müssen immer aus einer *vorhandnen* Wirklichkeit entlehnt sein"[1]). Und er beruft sich auf K. P. Moritz, der die Goetheschen Anschauungen von 1788 vertreten hatte. „Vortrefflich!" findet es Schlegel, wenn Moritz sagt: „Jedes schöne Ganze aus der Hand des bildenden Künstlers ist daher im Kleinen ein Abdruck des höchsten Schönen im großen Ganzen der Natur"; denn, sagt Schlegel, „sowohl die im Schönen liegende Beziehung aufs Unendliche, als das Streben der Kunst nach innrer Vollendung ist hiedurch aufs glücklichste ausgedrückt"[2]). — Schiller hatte seiner Weltanschauung gemäß das Ideal für „unerreichbar" erklärt; „Ideale, die sich für unerreichbar halten", antwortet Friedrich Schlegel, „sind eben darum nicht Ideale, sondern mathematische Fantome des bloß mechanischen Denkens"[3]). „Ein Ideal ist zugleich Idee und Faktum"[4]). „Werke, deren Ideal für den Künstler nicht ebensoviel

---

[1]) Deutsche Lit.-Denkm. 17: 100.
[2]) Ib. 103.
[3]) Athen.-Fragm. 412.
[4]) Ib. 121 und 171.

lebendige Realität und gleichsam Persönlichkeit hat, wie die Geliebte oder der Freund, blieben besser ungeschrieben. Wenigstens Kunstwerke werden es gewiß nicht."

In ein paar Worten: Schillers Auffassung der Kunst beruht auf und gipfelt in einem *metaphysischen*, die Ästhetik der Romantiker beruht auf und gipfelt in einem *pantheistischen* Glaubensbekenntnis. Gemeinsam ist ihnen die Überzeugung, daß das innerste, tiefste Wesen der Poesie ein *transzendentales* ist, daß ihr die Tendenz nach einem tiefen, unendlichen Sinn[1]) innewohnt. Bei Schiller *zielt sie* nach einem transzendentalen unerreichbaren, ethischen Ideal, bei den Romantikern will sie das „transzendentale *Faktum*" der ewigen Schönheit und der Alleinheit der Welt *veranschaulichen*.

Der Anfang der *Kunst*, d. h. das erste Bestreben der Menschen, die Wirklichkeit durch Zeichen, Worte und Werke auszudrücken, liegt — nach romantischer Anschauung — schon in der Entstehung der Sprache. Herder sah in der ersten Bildung der Worte die Urpoesie, die Romantiker sehen darin die *Urkunst*. Diese ursprünglichste Form der Kunstbildung lebt im Genie stets weiter: das Genie ist fortdauernd ein Schöpfer neuer Worte und Ausdrücke, während der gewöhnliche Mensch sich nur ausnahmsweise — besonders in der Leidenschaft — zu neuen Wortbildungen, die stets „poetische Elemente" enthalten, hinreißen läßt[2]). Dies ist am besten an *Shakespeare* zu exemplifizieren. „Man wird beim Shakespeare und anderen Großen Stellen, Ausdrücke finden, die, an sich betrachtet, schon das ganze Gepräge höchster Einzigkeit tragen; sie sind dem

[1]) Minor II 364, 19.
[2]) Deutsche Lit.-Denkm. 17: 85.

Geist des Urhebers näher, als andere Organe der Poesie es je sein können."

Eine zweite, höhere Stufe der Kunst ist die Mythologie, in der der „heilige Hauch", des ursprünglichen poetischen Lebensodems der Schöpfung schon in kühnen Konstruktionen zum Ausdruck gebracht wird. Auch bei der Betrachtung der kühnen, mythologischen Darstellungen fühlt sich Friedrich Schlegel *an Shakespeare* erinnert: „Ja diese künstlich geordnete Verwirrung, diese reizende Symmetrie von Widersprüchen, dieser wunderbare Wechsel von Enthusiasmus und Ironie, der selbst in den kleinsten Gliedern des Ganzen [in Shakespeares Dramen] lebt, scheinen mir schon selbst eine indirekte Mythologie zu sein.[1])"

Die weitere Entwicklungsstufe des Darstellungstriebes ist die Kunst oder die Poesie als solche. In ihr ist der Mensch bestrebt, der Naturpoesie, die er in der Welt schaut und in sich selbst empfindet, eine immer passendere *Form* zu geben: sich selbst und seine Welt immer klarer in scharf-begrenzten, einheitlichen Kunstwerken auszudrücken; gewissermaßen die vielen Strahlen des All-Lebens in einem Brennpunkt zu sammeln und in einem einheitlichen Werk zu veranschaulichen.[2]) — So entsteht die sich immer höher entwickelnde Dichtkunst mit ihrer immer klarer, bestimmter, organischer, durchgeistigter werdenden Form.

Für Friedrich Schlegel, den Identitätsphilosophen, existiert also der unüberbrückbare Gegensatz von Natur und Kunst, Wirklichkeit und Ideal, Geist und Körper

[1]) Minor II 383 und ib. 361 f.

[2]) Athen.-Fragm. 297: „Gebildet ist ein Werk, wenn es überall scharf begrenzt, innerhalb der Grenzen aber grenzenlos und unerschöpflich ist."

konsequenterweise gar nicht. Er kennt nur *Geist und Form, Poesie und Kunst.* Poesie ist der „Geist, der alle Dinge belebt", Kunst ist das Bestreben, den Geist zu binden, darzustellen, ihn in einer ihm entsprechenden Form zu veranschaulichen. „Ich mußte demnach auf ein populäres Medium denken, um den heiligen, zarten, flüchtigen, luftigen, duftigen, gleichsam imponderablen Gedanken chemisch zu binden."[1])

Friedrich Schlegel hatte im Sinne der Naturphilosophie den Menschen als „einen schaffenden Rückblick der Natur auf sich selbst" bezeichnet. Dies hat im Laufe des Jahrhunderts die biologische Entwicklungsgeschichte vom Standpunkt streng-empirischer Forschung bewiesen. Er hatte dementsprechend das Genie als den schaffenden Rückblick der Menschheit auf sich selbst hingestellt. Das Beispiel hierfür war ihm *Shakespeare.* Shakespeares angeborener Witz und seine *Phantasie* sind — wie wir hörten — die höchste *Naturpoesie.* In seinen Sprachbildungen finden wir die *ersten Elemente* der *Kunstpoesie.* Seine freie und kühne Konstruktionsweise spiegelt den konstruierenden Geist der *mythologischen* Darstellungsweise. Seine reife Kunst aber ist — wie später ausführlich bewiesen wird — zugleich die *höchste Entwicklungsstufe* der Kunst und die umfassendste Wiedergabe *aller Kunstbestrebungen,* denn in seinen Werken lebt „die höchste und vollständigste Individualität und die vielseitigste, alle Stufen der Poesie von der sinnlichsten Nachahmung bis zur geistigsten Charakteristik vereinigende Darstellung" und die höchste „Ironie über den Geist des romantischen Dramas"[2]).

---

[1]) Minor II 387.
[2]) Athen.-Fragm. 253.

Nach dieser tiefsinnigen Spekulation wird die Frage, ob Shakespeares Werke als Kunst oder Natur zu betrachten seien, hinfällig. Die Antwort lautet einfach: Shakespeare ist ein Genie und somit die höchste Blüte der Natur und folglich auch der Naturpoesie. Er dichtet Dramen, in denen die Naturpoesie verkörpert wird und Form erhält, somit ist er ein Jünger der Kunst und seine Werke sind als Kunstwerke zu betrachten.

Für die Romantiker stellt sich das Problem jetzt so: I. Wo steht Shakespeares Kunst in der geschichtlichen Reihe der Entwicklung; wie verhält sie sich zu den anderen Kunstepochen? II. Welchen Wert hat die Shakespearesche *Kunstform* im Verhältnis zur antiken Form und zu einer gedachten Idealform?

Zur Lösung dieser Fragen stellt Friedrich Schlegel neben die „tiefste Spekulation" die „gelehrteste Kunstgeschichte".

Die wichtigste Einteilung der Poesie, die die ganze Kunstgeschichte und Ästhetik damals beherrschte, war die in antike und moderne Poesie. Sie wird mit Recht von den Romantikern als maßgebend auch für die Shakespeareauffassung betrachtet. Friedrich Schlegels „gelehrte Kunstgeschichte" hält sich deshalb an diese Einteilung, nach der auch die Klassiker die Gesamtheit der Poesie überblicken. Die Hauptlinien dieser Kunstgeschichte sind folgende:

Die Kunst der Poesie entsteht bei den Griechen. Sie schließt sich dort an die gegebene Mythologie an. Von Homer an haben wir eine Geschichte der Poesie, aufsteigend „von Geschlecht zu Geschlecht"[1]). Die allmähliche Entwicklung der griechischen Kunst und

[1]) Minor II 343, 30.

Poesie von der Mythologie bis zu Homer kennen wir nicht: „In dem Gewächs der homerischen sehen wir gleichsam das Entstehen aller Poesie; aber die Wurzeln entziehn sich dem Blick, und die Blüten und Zweige der Pflanze treten unbegreiflich schön aus der Nacht des Altertums hervor. Dieses reizend gebildete Chaos ist der Keim, aus welchem die Welt der alten Poesie sich organisierte“ [1]).

Auf die erste große Welle der Poesie, die wir als Antike bezeichnen, und die ihre Höhe in der sophokleischen Periode hatte, folgt eine Ruhepause. Die Poesie als *Kunst* wird zurückgedrängt. Im Römerreich zersplittert sich der Geist und die Kraft der Poesie in Rhetorik und Philosophie und kleinere Kunstbestrebungen. In der übrigen Welt wird die Religion (das Christentum) die Trägerin des Enthusiasmus. Alle Kunst stellt sich in den Dienst der Religionsübung.

Dann folgt eine zweite, höher gehende Woge der Kunstpoesie, die *der romantischen Poesie*. „Mit den Germaniern strömte ein unverdorbener Felsenquell von neuem Heldengesang über Europa, und als die Kraft der gotischen Dichtung durch Einwirkung der Araber mit einem Nachhall von den reizenden Wundermärchen des Orients zusammentraf, blühte an der südlichen Küste gegen das Mittelmeer ein fröhliches Gewerbe von Erfindern lieblicher Gesänge und seltsamer Geschichten; und bald in dieser, bald in jener Gestalt verbreitete sich mit der heiligen, lateinischen Legende auch die weltliche Romanze, von Liebe und von Waffen singend“ [2]).

Von Italien geht die romantische Poesie aus. *In Shakespeare erreicht sie ihren Höhepunkt und besten Ausdruck.*

---

[1]) Ib. 344; vgl. I 233.
[2]) Ib. 348.

Die Masse der homerischen Poesie ist „ein Gedränge von Kraft und Zwiespalt, der Ruhm des Tapfersten, die Fülle des Sinnlichen, Neuen, Fremden, Reizenden, das Glück einer Familie, ein Bild der gewandten Klugheit“ [1]). Der Geist, der die romantische Poesie belebt, ist „Tiefsinnigkeit“ [Transzendentalität — Dante], Innigkeit des Gefühls [Petrarka], Verstand und Kraft der Darstellung [Boccaccio], geselliger Witz und geistreiche Neigung zur Groteske, Mischung von Ernst und Scherz [Ariosto, Bojardo].

Alle diese Merkmale vereinigt Shakespeare: „Shakespeares Universalität ist wie der Mittelpunkt der romantischen Kunst“ [2]). Er war „so groß“, „daß alles übrige gegen ihn nur vorbereitende, erklärende, ergänzende Umgebung scheint. Die Fülle seiner Werke und der Stufengang seines unermeßlichen Geistes wäre allein Stoff für eine eigne Geschichte“ [3]). „Gründlich, groß und voll Verstand“ ist Shakespeare immer; dazu „süß und lieblich“. Die Novellen der Italiener hat er „mit dem tiefsten Verstande umgebildet, neu konstruiert und phantastisch reizend dramatisiert“. Dieser dramatische Verstand, verbunden mit „Fülle, Anmut und Witz, haucht allen seinen Dramen den romantischen Geist ein, der sie in Verbindung mit der tiefen Gründlichkeit am eigensten charakterisiert, und sie zu *einer romantischen Grundlage des modernen Drama konstituiert, die dauerhaft genug ist für ewige Zeiten*“ [4]).

Implizite ist mit dieser historischen Darstellung schon die endgültig romantische Antwort auf die Frage: Wo steht Shakespeares Kunst in der geschichtlichen

---

[1]) Ib. 343 f.
[2]) Athen.-Fragm. 247.
[3]) Minor II 350. Das letztere wird auch von Cervantes behauptet.
[4]) Ib. 351.

[illegible]

[illegible] und die Romantiker [illegible] als geistiger Be- [illegible] zwischen [illegible] und dem [illegible] des romantischen Pro- [illegible] so groß, als es auf [illegible] hat. Was die Propyläen aus Goethes Feder über das Wesen des Kunstwerkes und des Genies und über die Bedeutung der Kunstkritik sagen, ist eng verwandt mit dem, was die Romantiker im Athenäum vertreten[2]); und Goethes Verehrung für

[1]) Dante wird als Dritter genannt.

[2]) S. B., wenn Goethe in der Einleitung zu den Propyläen sagt: Es ist besonders in der neueren Zeit noch viel seltener, daß

Shakespeare ist damals noch so groß, daß er gleiches auch bei seinen jungen Freunden natürlich finden kann. Im letzten Grunde haben die Klassiker und Romantiker ja überhaupt ein gleiches Ziel: Sie wollen der deutschen Literatur und Kunst ein für allemal das Platte, Kleinliche, Sentimentale nehmen und dem deutschen Volke durch ihre eigenen Werke oder aber durch geistvolle Kritik und durch die Darbietung der großen Muster der Vergangenheit die große, wahre, echte Poesie zeigen und fühlen machen. — Daß sie beide dies auf verschiedene Weise tun wollen, führt erst später zum Konflikt und zum Bruch. In den ersten Jahren (1798 bis 1804) ist man auf beiden Seiten sehr bemüht, alles was trennt oder trennen könnte, freundschaftlich zu überbrücken und das, was beide Parteien verbindet, scharf zu betonen. So erwähnen die Schlegel fortwährend in ihren Briefen an Goethe[1]), wie eifrig sie ihre klassischen Studien fortsetzen. Und als Goethe einmal „ein betagter deutscher Foliant, der den Titel des Buches der Liebe führt, und in welchem sich die Geschichte des Tristans und der Isalde befindet", in

---

ein Künstler sowohl in die Tiefe der Gegenstände als in die Tiefe seines eigenen Gemüts zu dringen vermag, um in seinen Werken nicht bloß etwas leicht und oberflächlich Wirkendes, sondern wetteifernd mit der Natur, etwas Geistig-Organisches hervorzubringen und seinen Kunstwerken einen solchen Gehalt, eine solche Form zu geben, wodurch es natürlich zugleich und übernatürlich erscheint." (Hempel 28, 13.) Oder man vergleiche Lyc.-Fragm. 57 (auch Athen.-Fragm. 71), wo Friedrich Schlegel sagt: „Wenn manche mystische Kunstliebhaber, welche jede Kritik für Zergliederung und jede Zergliederung für Zerstörung des Genusses halten, konsequent dächten, so wäre Potztausend das beste Kunsturteil über das würdigste Werk" — mit Goethes Polemik gegen solche, „die gewöhnlich den Grundsatz äußern, daß eine allzu genaue kritische Untersuchung den Genuß zerstöre".

[1]) Hsg. von Schüddekopf und Walzel. Schriften der Goethe-Gesellsch. XIII.

Reihe der Entwicklung? gegeben. Nämlich: sie steht obenan.

Für diese Erkenntnis wird aber vorläufig noch wenig Propaganda gemacht. Das gute Einverständnis mit Goethe läßt die Romantiker vorläufig ihre antiklassischen Tendenzen nicht schroff herauskehren. Man braucht dies nicht als ein bewußtes Versteckspielen und Hinter-dem-Berge-halten anzusehen. Der Einfluß von Goethes machtvoller Persönlichkeit war sicher an sich stark genug, um Neuerungen, die nicht auf seine Billigung rechnen konnten, nur schüchtern hervortreten zu lassen. Die Verehrung der Romantiker für Goethe war echt, und es lag ihnen alles daran, ihn als Meister für die romantische Poesie der Zukunft zu gewinnen. Deshalb rechnet auch dasselbe Athenäum-Fragment, welches Shakespeare für den Mittelpunkt der romantischen Kunst erklärt, Goethes „rein poetische Poesie" ausdrücklich zu dem „großen Dreiklang" der modernen Poesie, zu dem „innersten und allerheiligsten Kreis" der romantischen Kunst[1]).

In der Tat stehen sich Goethe und die Romantiker um diese Zeit sowohl in persönlicher als geistiger Beziehung sehr nahe. Auch der Unterschied zwischen den Propyläen, dem Manifest des Klassizismus, und dem Athenäum, der Verkündigung des romantischen Programms ist im letzten Grunde nicht so groß, als es auf den ersten Blick den Anschein hat. Was die Propyläen aus Goethes Feder über das Wesen des Kunstwerkes und des Genies und über die Bedeutung der Kunstkritik sagen, ist eng verwandt mit dem, was die Romantiker im Athenäum vertreten[2]); und Goethes Verehrung für

[1]) Dante wird als Dritter genannt.

[2]) Z. B., wenn Goethe in der Einleitung zu den Propyläen sagt: „Es ist besonders in der neueren Zeit noch viel seltener, daß

Shakespeare ist damals noch so groß, daß er gleiches auch bei seinen jungen Freunden natürlich finden kann. Im letzten Grunde haben die Klassiker und Romantiker ja überhaupt ein gleiches Ziel: Sie wollen der deutschen Literatur und Kunst ein für allemal das Platte, Kleinliche, Sentimentale nehmen und dem deutschen Volke durch ihre eigenen Werke oder aber durch geistvolle Kritik und durch die Darbietung der großen Muster der Vergangenheit die große, wahre, echte Poesie zeigen und fühlen machen. — Daß sie beide dies auf verschiedene Weise tun wollen, führt erst später zum Konflikt und zum Bruch. In den ersten Jahren (1798 bis 1804) ist man auf beiden Seiten sehr bemüht, alles was trennt oder trennen könnte, freundschaftlich zu überbrücken und das, was beide Parteien verbindet, scharf zu betonen. So erwähnen die Schlegel fortwährend in ihren Briefen an Goethe[1]), wie eifrig sie ihre klassischen Studien fortsetzen. Und als Goethe einmal „ein betagter deutscher Foliant, der den Titel des Buches der Liebe führt, und in welchem sich die Geschichte des Tristans und der Isalde befindet", in

---

ein Künstler sowohl in die Tiefe der Gegenstände als in die Tiefe seines eigenen Gemüts zu dringen vermag, um in seinen Werken nicht bloß etwas leicht und oberflächlich Wirkendes, sondern wetteifernd mit der Natur, etwas Geistig-Organisches hervorzubringen und seinen Kunstwerken einen solchen Gehalt, eine solche Form zu geben, wodurch es natürlich zugleich und übernatürlich erscheint." (Hempel 28, 13.) Oder man vergleiche Lyc.-Fragm. 57 (auch Athen.-Fragm. 71), wo Friedrich Schlegel sagt: „Wenn manche mystische Kunstliebhaber, welche jede Kritik für Zergliederung und jede Zergliederung für Zerstörung des Genusses halten, konsequent dächten, so wäre Potztausend das beste Kunsturteil über das würdigste Werk" — mit Goethes Polemik gegen solche, „die gewöhnlich den Grundsatz äußern, daß eine allzu genaue kritische Untersuchung den Genuß zerstöre".

[1]) Hsg. von Schüddekopf und Walzel. Schriften der Goethe-Gesellsch. XIII.

die Hände fällt, schreibt er dieses sofort an Wilhelm Schlegel[1]). 1799 bittet er Schlegel um Beteiligung am „Musenalmanach", weil dies eine „Art von geistiger Nachbarschaft, von Zusammenwohnen einer kleinen Kolonie, die dadurch eine Ähnlichkeit der Gesinnungen ausspricht"[2]), auch nach außenhin offenbare. Er schickt gewöhnlich schon die Aushängebogen der Propyläen den romantischen Freunden in Jena und ist „begierig" auf ihr Urteil. Dem „Athenäum" zollt er seinen Beifall.

Es scheint, als hätten die Romantiker wirklich geglaubt und gehofft, Goethe auf ihrer Seite endgültig festhalten zu können. Tiecks „Sternbald", mit seiner schwächlichen Verherrlichung mittelalterlicher Kunst und Lebens, ein Werk, über dessen Wert man sich in der Familie Schlegel absolut keine Illusionen machte[3]), wird Goethe zugeschickt und es werden ihm gewissermaßen ein paar freundliche Worte dafür abgeschmeichelt. Das war ein gefährliches Experiment! Sonderbarerweise hat Goethe diesen „Sternbald" und die „Herzensergießungen des kunstliebenden Klosterbruders" stets den Brüdern *Schlegel* nachgetragen, auch dann noch, als er sie den Verfassern, Tieck und Wackenroder, längst verziehen hatte.

Goethe läßt von Anfang an die Verherrlichung mittelalterlicher Kunst nur halben Herzens gelten, aber die Bemühungen der Romantiker um die Interpretation Shakespeares und Wilhelm Schlegels metrische Übersetzung der Dramen haben seinen ungeteilten Beifall. Ruhig hat er die Belehrung betreffs der Hamleteinrichtung im „Wilhelm Meister" hingenommen. Die romantische Anschauung, daß Shakespeares Dramen

[1]) Ib. 59 u. 62.
[2]) Ib. 25.
[3]) Siehe „Caroline" I 219 f.

höhere geistige Organismen und als solche unverletzlich sind, scheint ihn um diese Zeit vollständig überzeugt zu haben. Wilhelm Schlegel fühlt sich in seinem Bestreben Shakespeare unbearbeitet auf die Bühne zu bringen, jetzt ganz mit Goethe einig. In Berlin macht er energische Versuche, Iffland zu veranlassen, den Hamlet in unverkürzter, unbearbeiteter Form in der von ihm geschaffenen metrischen Übertragung aufführen zu lassen. Und als es ihm gelingt, Iffland für diesen Plan zu gewinnen, verkündet er den Erfolg mit Frohlocken zuerst seinem Meister in Weimar, dessen Verständnis und Billigung ihm sicher ist:

„Ich würde diese [Zeit in Berlin] aber auch dann nicht für verloren halten, wenn weiter nichts dadurch zustande gebracht wäre als die Aufführung des Hamlet, wozu ich noch in den letzten Tagen mit Iffland alles verabredet. Er bleibt dabei, sich ganz treu an die ursprüngliche Gestalt zu halten, bis auf einige Ausdrücke, denen wir der leidigen Schicklichkeit zulieb veränderte Lesearten haben unterlegen müssen, und einige Licenzen in Ansehung der Theaterveränderungen, wo sie wohl am ersten erlaubt sein möchten, weil die Angabe derselben nicht von Shakespeare herrührt“[1]). Goethe hat nicht nur nichts hiergegen einzuwenden, sondern ein paar Jahre später (1803) wagt er dasselbe, was Iffland in Berlin wagte: er bringt ein Shakespearesches Stück, den „Julius Cäsar“, in Schlegels Übersetzung auf das Theater, und er schreibt bei dieser Gelegenheit an Wilhelm Schlegel: „Überhaupt bin ich mit dem Stücke noch immer in einer Art von Conflict, der sich vielleicht nie lösen kann. Bei der unendlich zarten Zweckmäßigkeit dieses Stücks, in die man sich

[1]) Schriften der Goethe-Gesellsch. XIII 32; vgl. 23 u. 320.

so gern versenkt, scheint *kein Wort entbehrlich*, sowie man nichts vermißt, *was das Ganze fordert*, und doch wünscht man, zur *äußern* theatralischen Zweckmäßigkeit noch hie und da durch Nehmen und Geben nachzuhelfen. Doch liegt, wie bei Shakespeare überhaupt, alles schon *in der Grundanlage des Stoffes und der Behandlung*, daß, wie man irgendwo zu rücken anfängt, gleich mehrere Fugen zu knistern anfangen und das Ganze dem Einsturz droht“[1]). Diese Anschauung Goethes ist genau das Gegenteil von jener, die er später in „Shakespeare und kein Ende“ vertritt.

Bis zum Jahre 1804 bleibt Goethe in enger Verbindung mit den Brüdern Schlegel und in wohlwollender Herablassung gegen Tieck. Dann gehen die Schlegel ins Ausland, Wilhelm „im Dienste der Staël pilgernd, Friedrich Schlegel vom Schicksal von Köln nach Coppet und schließlich nach Österreich getrieben, beide scheinen seinen Blicken zu entschwinden“[2]). Sofort treten die Gegensätze, die man mit so viel gutem Willen vertuscht hat, stark hervor. Schon das Jahr 1805 macht es klar, daß die Wege der Romantiker und die Goethes von nun an in entgegengesetzter Richtung auseinandergehen. Goethe will die Zukunft der deutschen Literatur und Kunst durch die Verlebendigung der *antiken* Muster sichern; die Romantiker versenken sich immer mehr in die *nationale* Entwicklung und greifen deshalb je länger desto mehr mit Enthusiasmus auf das *deutsche Mittelalter* zurück, um so die Wiedergeburt der deutschen Literatur durch Erschließen ihrer *eigenen* Quellen herbeizuführen[3]). In der Kunst führt dies zu einer Bevor-

---

[1]) Ib. 170.

[2]) Ib. XLVIII.

[3]) Nach Friedrich Schlegels Programm (Minor II 353): „Es fehlt nichts, als daß die Deutschen diese Mittel ferner brauchen,

zugung mittelalterlicher Malerei vor griechischer Plastik, was Goethe geradezu absurd und lächerlich erscheinen mußte. In der nationalen Literatur führt es zu einer Ablehnung der Goetheschen klassischen Dramen zugunsten der Shakespeareschen; in der nationalen Bühnenfrage wird die Tendenz der Weimarer Bühne zugunsten der von Schröder übernommenen Tradition abgelehnt.

Doch dies sind Endresultate.

1805 scheint Wilhelm Schlegel noch seiner geschickten Feder zugetraut zu haben, Goethes Sympathien auch für die mittelalterliche Richtung seiner Schule gewinnen zu können. Ausdrücklich richtet er sein „Schreiben" „über einige Arbeiten in Rom lebender Künstler" „an Goethe"[1]), ein Schreiben, in dem er mehr als eine Lanze für die altdeutsche Malerei und damit für die ureigenen Bestrebungen der Romantiker bricht.

Wilhelm Schlegels Ton Goethe gegenüber ist jetzt viel selbstbewußter und fremder als früher. Aber Goethe hat sich doch in der verhältnismäßig kurzen Zeit noch mehr in seinem Verhältnis zu den Brüdern Schlegel geändert. Seit der Kreis der Romantiker zersprengt und Schiller tot war, war Goethe fast ausschließlich von Menschen umgeben, die an seiner Persönlichkeit ihren Halt hatten,

---

daß sie dem Vorbilde folgen, was Goethe aufgestellt hat, die Formen der Kunst überall bis auf den Ursprung erforschen... und daß sie auf die Quellen ihrer eignen Sprache und Dichtung zurückgehen, und die alte Kraft, den hohen Geist wieder frei machen, der noch in den Urkunden der vaterländischen Vorzeit vom Liede der Nibelungen bis zum Flemming und Weckherlin bis jetzt verkannt schlummert: so wird die Poesie, die bei keiner modernen Nation so ursprünglich ausgearbeitet und vortrefflich erst eine Sage der Helden, dann ein Spiel der Ritter und endlich ein Handwerk der Bürger war, nun auch bei derselben eine gründliche Wissenschaft wahrer Gelehrten und eine tüchtige Kunst erfindsamer Dichter sein und bleiben."

[1]) Werke Bd. IX 231.

für deren geistigen Unterhalt Goethe fast allein aufkam, und die ihm deshalb auch nur den Widerhall seiner eigenen Anschauungen zu bieten vermochten. So wird Goethe sich selbst zum Gesetz, und seine Vorliebe für die Antike wird zur Norm für seine Kritik, zu einem Maßstab, den er auch an fremde Leistungen und Persönlichkeiten legt, und der seine Sympathien und Antipathien stark beeinflußt. Turmhoch überragt er so in ruhigem Selbstbewußtsein und stolzer Geschlossenheit der Persönlichkeit seine Umgebung. Als Goethe-Apollo bringt er sich jetzt seinem Volke und der Welt dar. Er ist Meister, Lehrer, Beglücker, Freund, wo er sich mit Gesinnungsgenossen und Gleichstrebenden zusammenzufinden meint. Er lehnt scharf und bestimmt ab, was ihm entgegen, mit seinen Grundsätzen und seiner Kunstanschauung unvereinbar scheint: zunächst die Romantiker. Hatte er noch 1804 die Bemühungen der Romantiker um die italienische, portugiesische, spanische Literatur sehr anerkannt, hatte er der nationalmittelalterlichen Tendenz mit Duldung gegenübergestanden und die romantische Shakespeareliteratur und -kritik hochgeschätzt, so wird ihm jetzt die ganze romantische Schule mit ihrem unruhigen Streben nach allen Richtungen, besonders nach dem Mittelalterlichen hin, je länger desto mehr unerträglch. Er verlangt überall in der Kunst und Poesie Ruhe, Vollendung, Maß und Würde, wie er sie in sich findet und im klassischen Altertum zu finden meint; die „Phrasen der neukatholischen Sentimentalität", wie er es nennt, sind ihm daher durchaus zuwider. — Bald sollte Wilhelm Schlegel daher erfahren, wie unzufrieden Goethe sich über sein „Schreiben" geäußert hatte. Goethe hatte es als eine „Unverschämtheit" empfunden. Er schreibt an Meyer am 22. Juli 1805: „Bei einem Frieden mit solchen

Leuten kommt doch nichts heraus, sie greifen nur desto unverschämter um sich". In demselben Jahre tritt sein „Winckelmann" schroff für einen ungefärbten Klassizismus ein[1]). So weit geht Goethe jetzt damit, daß er ausdrücklich das klassische Altertum als einen vollen Ersatz für alles, was Philosophie und Kunst seither geschaffen haben, ansieht. Was für den Gläubigen, der das Reich Gottes besitzt, die Welt und ihre Herrlichkeit bedeutet, das ist für den echten Altertumsforscher — nach Goethe — der ganze geistige Besitz neueren Datums: „Doch steht, indem uns die Ereignisse der neueren Zeit vorschweben, eine Bemerkung hier wohl am rechten Platze . . ., daß kein Gelehrter ungestraft jene große philosophische Bewegung, die durch Kant begonnen, von sich abgewiesen, sich ihr widersetzt, sie verachtet habe, *außer etwa die echten Altertumsforscher*, welche durch die Eigenheit ihres Studiums vor *allen anderen Menschen vorzüglich begünstigt scheinen.* Denn indem sie sich *nur mit dem Besten, was die Welt hervorgebracht hat,* beschäftigen und das Geringe, ja das Schlechtere nur in bezug auf jenes Vortreffliche betrachten, so erlangen ihre Kenntnisse eine solche Fülle, ihre Urteile eine solche Sicherheit, ihr Geschmack eine solche Konsistenz, daß sie innerhalb ihres Kreises bis zur Verwunderung, ja bis zum Erstaunen ausgebildet erscheinen."

Eine solche Verehrung einer einzelnen Periode war mit dem romantischen Programm der organischen Geistesentfaltung, der Universalität, vor allen Dingen der Nationalität und der Shakespeareverehrung unvereinbar. Und schlimmer noch als durch diese Ver-

[1]) Über die logische Entwicklung des romantischen Kunststrebens aus einem Goetheschen Aperçu siehe Walzel: Schrift. d. Goethe-Gesellsch. XIII, LI ff.

herrlichung des Altertums werden die Romantik
ihrem Innersten getroffen, dadurch, daß Goethe
ganze Mittelalter und damit auch Shakespeare un
erste große Blütezeit unserer Literatur, für deren Wi
belebung sie sich damals mit allen Kräften einset
als „Barbarei" bezeichnete: „Traurig ist imme
Betrachtung", sagt er, „wie erst die Römer, na
durch das Eindrängen nordischer Völker und durc
daraus entstandene Verwirrung das Menschengesch
in eine solche Lage gekommen, daß alle wahre,
Bildung in ihren Fortschritten für lange Zeit gehir
ja *beinahe für alle Zukunft unmöglich gemacht* wo
Man mag in eine Kunst und Wissenschaft hi
blicken, in welche man will, so hatte der gerade, ric
Sinn dem alten Beobachter schon manches entd
was durch *die folgende Barbarei* und durch *die*
barische Art, sich aus der Barbarei zu retten, ei
heimnis ward, blieb und für die Menge noch lange bl
wird." Ganz schlimm aber wurde Goethes Klassiz
in den Augen der Romantiker, als er aus Shakesp
Hamlet und Lear schweren, resignierten Herzens
weiter mehr schöpfen wollte, als den Mut zu ein
Grunde traurigen Pflichterfüllung; wenn er gar in
Dramen nur die romantische Verbindung des Ungeh
mit dem Abgeschmackten sieht. Goethe schreibt in s
„Anmerkungen" zu „Rameaus Neffen" wörtlich: „
nicht durch die romantische Wendung ungebildeter
hunderte das Ungeheure mit dem Abgeschmackt
Berührung gekommen, woher hätten wir einen Ha
einen Lear?... Uns auf der Höhe dieser barbari
Avantagen, da wir die antiken Vorteile wohl ni
erreichen werden, mit Mut zu erhalten, ist unsere Pfl

Damit war die romantische Shakespeareauffa
nicht nur getroffen, sondern eigentlich verurteilt.

Nachweis, dem Schlegel seinen liebsten Aufsatz, den Romeoaufsatz, gewidmet hatte, der Gedanke, der für seine metrische Shakespeareübersetzung leitend und grundlegend gewesen war, die Erkenntnis, die die Romantiker am selbständigsten errungen und vertreten hatten: nämlich die Tatsache von Shakespeares großer, bewußter Künstlerschaft, seiner innigen Verwandtschaft mit der deutschen Kunst und seiner „ewigen" Bedeutung für sie, hatte Goethe in seinen Worten zum Teil einfach beiseite geschoben, zum Teil nur als eine traurige Tatsache zugegeben.

Wilhelm Schlegels Brief an Fouqué vom 12. Mai 1806 zeigt, wie schwer er diese Verurteilung seiner Lieblingsideen und seines Lieblingsdichters empfand. „Ich habe recht über die barbarischen Avantagen lachen müssen, die Shakespeare und Calderon bei ihren Stücken gehabt haben sollen. Dies ist eine wahrhaft barbarische Art zu schreiben, dergleichen sich jene Großen nie zuschulden kommen lassen"[1]). Das Lachen Wilhelm Schlegels hatte sicher nicht herzlich geklungen.

Er benutzt seine Vorlesungen in Wien[1]) im Jahre 1808, mit denen er nach langjähriger Pause wieder unmittelbar in das literarische Leben der deutschen Gegenwart eingreift, um gegen diesen „einseitigen" undeutschen Klassizismus Goethes die vielseitige und nationale Romantik und gegen das griechische Ideal das Shakespearisch-germanische auszuspielen. Auch ihm liegt nichts mehr an einer Verständigung mit Goethe: „Wir bedürfen einer ... wachen, unmittelbaren, energischen und *besonders einer patriotischen* Poesie" schreibt er an Fouqué.

Viel klarer, als es Friedrich Schlegel 1798—1800 im

[1]) Der Brief ist abgedruckt: Werke VIII 142 ff.

Athenäum tat, zieht Wilhelm Schlegel jetzt die praktischen Konsequenzen aus der neuen romantischen Theorie für die Shakespeareliteratur und macht für sie Propaganda; und viel schärfer noch als sein Bruder scheidet er zwischen antik und modern. Ihm handelt es sich jetzt darum, der Romantik die Anerkennung durch ein größeres Publikum zu erringen, Shakespeare seiner Partei zuzusprechen und, wenn möglich, ihn der Antike — und auch Goethe und Schiller — als Muster für die Nationalliteratur überzuordnen. Durch seine Vorlesungen hat er seinen Zweck zum großen Teil erreicht. Er hat darüber hinaus sich den Ruhm eines Shakespeareforschers auch im Ausland, besonders in England, erworben.

Die literarisch-praktische Anwendung von Frd. Schlegels Spekulation beschränkt sich zunächst auf den Satz, daß mit dem Ansehen der Griechen bisher schmählich Mißbrauch getrieben sei, und daß neben den Griechen die Modernen zu ihrem Rechte kommen müssen. Damit steht Wilhelm Schlegel auf dem Punkte, der ihm am Herzen liegt: die Verkündigung des germanischen Shakespeare neben dem klassischen Goethe, der nationalen Romantik neben der Weimarischen Antike. — Friedrich Schlegel hatte die prinzipielle *Einheit* der Poesie ihrem Geiste nach betont, darüber gleitet Wilhelm Schlegel leicht mit einem Bilde hinweg; desto energischer aber betont er die unterscheidenden Merkmale zwischen antiker und moderner Poesie. Dazu gebraucht er literarhistorische, philosophische, sogar metaphysische Spekulation. Wie seinerzeit bei Gelegenheit der Wilhelm Meisterrezension, so vermeidet Schlegel auch hier, Goethe direkt anzugreifen. „Die Gelehrten", „Winckelmann", die „Nachahmer der Antike", und schließlich „jene Kunstrichter" werden getadelt um dessentwillen, was

den Romantikern in Goethes Anschauungen bekämpfenswert scheint.

Zunächst entscheidet Schlegel die Frage: Wie kamen wir überhaupt dazu, uns der Autorität der Griechen so unbedingt unterzuordnen? Antwort: daran sind nicht die gottbegnadeten Dichter, sondern die bornierten Gelehrten schuld. Sie haben „mit dem Studium der Alten" schon „vor viertehalb hundert Jahren" einen „ertötenden Mißbrauch getrieben". Sie „schrieben den Alten unbedingtes Ansehen zu; in der Tat mit vielem Scheine, weil sie in ihrer Gattung musterhaft sind". Nun aber behaupteten diese Gelehrten, daß „nur von der Nachahmung der alten Schriftsteller wahres Heil für den menschlichen Geist zu hoffen" sei. „In den Werken der Neuern schätzten sie nur das, was denen der Alten ähnlich war oder zu sein schien. Alles übrige verwarfen sie als *barbarische Ausartung*." Dadurch kamen die großen Dichter und Künstler — die geborenen Träger und Hüter der Poesie — in einen Konflikt zwischen ihren natürlichen Neigungen und der eingebildeten, von den Gelehrten gepredigten Pflicht. Einerseits nötigte sie ihre dichterische Natur, die „selbständige Eigentümlichkeit ihres Geistes" zu betätigen, „ihren Gang für sich zu gehen, und ihren Hervorbringungen das Gepräge ihres Genius aufzudrücken"; anderseits aber waren sie auch Kenner der Antike und fühlten sich durch die Autorität der Griechen veranlaßt, diesen Mustern ihre Eigentümlichkeit zu opfern. „So entstand ein Zwiespalt in ihnen zwischen der natürlichen Neigung und der eingebildeten Pflicht." Wo sich aber die Dichter der Antike „opferten, wurden sie von den Gelehrten gelobt", wo sie ihr Innerstes aussprachen, „liebte sie das Volk." Was die Gelehrten loben, sind „tote Schulübungen", „bloße Nachahmung"; was das Volk liebt,

„ist wahrlich nicht ihre unvollkommene Verwandtschaft mit dem Virgil oder gar dem Homer“ [1]), sondern — dies ist die einstimmige Meinung aller Romantiker — die große Dichterindividualität, die das Poetische des Lebens ergriffen und dargestellt hat. „So ungefähr standen die Sachen immerfort“ [2]): „Die echten Nachfolger der Alten, die Wetteiferer mit ihnen, die vermöge übereinstimmender Anlage und Bildung auf ihrem Wege fortgingen und in ihrem Sinne handelten, sind ebenso selten gewesen, als die handwerksmäßigen geistlosen Nachahmer häufig“ [3]). Dadurch aber, daß man die Neuern bloß „nach ihrer Entfernung von den Alten oder ihrer Annäherung an sie beurteilte“, mußte „man ungerecht gegen sie sein, und das ist auch Winckelmann ohne Frage gegen Raphael“ gewesen [4]). Behalten jene Kunstrichter recht, so „würde alles, was die Werke der vollendetsten englischen und spanischen Dramatiker, eines Shakespeare und Calderon“, von den Alten unterscheidet, sie bloß um so viel im Werte „herabsetzen“.[5]) Aber „es gibt kein Monopol der Poesie für gewisse Zeitalter und Völker“, und jeder „Despotismus des Geschmacks“ ist „immer eine ungültige Anmaßung“ [6]). Dann die Pointe! In dieser Erkenntnis haben „vor nicht langer Zeit einige deutsche Denker [d. i. Schlegel und sein Kreis] versucht, das Mißverständnis zu schlichten, *zugleich* die Alten nach Gebühr zu ehren und dennoch die davon gänzlich abweichende Eigentümlichkeit der Neueren anzuerkennen.“ Sie „haben für den eigentümlichen Geist der *modernen* Kunst, im Gegensatz

[1]) Dram. Vorl. I 8—11.
[2]) Ib. 12.
[3]) Ib. 11.
[4]) Ib. 10.
[5]) Ib. III 7.
[6]) Ib. I 6.

mit der *antiken* oder *klassischen*, den Namen *romantisch* erfunden". Schon in diesem Wort charakterisiert sich diese moderne Kunst als aus den „Bestandteilen der nordischen Stammesart und der Bruchstücke des Altertums zusammengeschmolzen"[1]). Schon im Wort „romantisch" soll also angedeutet werden, daß diese Poesie die Merkmale des „wesentlich Antiken" und „wesentlich Modernen" universalistisch verschmilzt.

Damit ist die Autorität der Griechen und Goethes Vorliebe für die klassische Zeit bekämpft. Ausdrücklich wird jetzt das romantische Programm gegen das klassische aufgestellt. Dies romantische Programm soll alles Wertvolle des klassischen in sich begreifen; es geht aber als progressive Universalpoesie „unendlich" darüber hinaus.

Es gilt den *Unterschied* der klassischen Poesie von der modernen romantischen Poesie möglichst scharf darzustellen, um so den Wert beider Richtungen klar bestimmen zu können. Auch bei dieser Unterscheidung arbeitet Wilhelm Schlegel mit den Antithesen, die er aus den Ideen seines Bruders gewonnen hat, die er aber mit feinfühligem Kompromiß der herrschenden Ästhetik und auch ein wenig der klassischen annähert. Auf Friedrich Schlegels tiefsinnige Verschmelzung von Natur und Kunst, Geist und Form geht er nicht ein. Ebensowenig hält er konsequent am romantischen Idealismus fest, der in dem Stofflichen der Poesie nur eine andere, nämlich die ursprüngliche, allgemeine Weltform des Geistes sieht. Er bleibt bei der populären, anschaulichen Unterscheidung von Stoff und Form als zweier Gegensätze. Er führt aus: „Der Geist der gesamten antiken Kunst und Poesie ist *plastisch*, so wie der der modernen *pitto-*

[1]) Dram. Vorl. I 12 f.

resk“ [1]). Die Bildung der Griechen hatte „noch keinen höheren Charakter, als den einer geläuterten, veredelten *Sinnlichkeit*“. Die moderne, romantische Religion und Bildung hat einen neuen und sittsameren *Geist*, der „alle Herzen das Geheimnis reiner Liebe ahnden ließ“ [2]). — Die Griechen waren „selbstgenügsam“, sie strebten „nach keiner andern Vollkommenheit, als die sie wirklich durch ihre eigenen Kräfte erreichen konnten“. „Der Geist“ der romantischen Poesie „hingegen will seine Ahndungen oder unnennbaren Anschauungen vom Unendlichen in der sinnlichen Erscheinung sinnbildlich niederlegen“. — „Das griechische Ideal der Menschheit war vollkommene Eintracht und Ebenmaß aller Kräfte, natürliche Harmonie“; dagegen ist das Streben der Neuern, „die geistige und sinnliche Welt miteinander auszusöhnen und unauflöslich zu verschmelzen. Die sinnlichen Eindrücke sollen durch ihr geheimnisvolles Bündnis mit höheren Gefühlen gleichsam geheiligt werden“ [3]).

„Zur Anwendung!“ sagt Wilhelm Schlegel und vergleicht von diesem Standpunkt aus *Shakespeare* mit *Sophokles*: „Das Pantheon ist nicht verschiedener von der Westminster-Abtei oder der St. Stephanskirche in Wien, als der Bau einer Tragödie des Sophokles von dem eines Schauspiels von Shakespeare.“ „Nötigt uns denn wirklich die Bewunderung der einen zur Geringschätzung der andern? Können wir nicht zugeben, daß jedes in seiner Art groß und wunderwürdig, wiewohl dieses ganz etwas anderes ist und sein soll als jenes“. Und dann in scharfer Wendung gegen Goethes Winckel-

[1]) Ib. 15; vgl. Frd. Schlegel: Minor II 282 u. Walzel: Schriften der Goethe-Gesellsch. XIII S. LII.

[2]) Dram. Vorl. I 18—21.

[3]) Ib. 21—25.

mann: *„Die Vorliebe für das eine oder das andere wollen wir niemand abstreiten.“ „Aber die einseitige, unwillkürliche Vorliebe macht keineswegs den Kunstkenner“* [1]). *Und „wir Nordländer wollen uns“ den gewaltigen Eindruck, den wir durch unsere nordischen gewaltigen Kunstwerke erhalten, durch keinen Liebhaber der Antike „so leicht wegschwatzen lassen“. „Wir wollen uns vielmehr bestreben, diese Eindrücke zu erklären und zu rechtfertigen“* [2]).

Es handelt sich vor allem um die „Erklärung und Rechtfertigung“ von Shakespeares Dramen, deren gewaltiger Eindruck unbestritten war, deren formale und künstlerische Bedeutung aber durch das, was Goethe als Liebhaber der Antike gesagt hatte, einer neuen Erklärung und Rechtfertigung bedurfte.

Um zu einer entscheidenden Rechtfertigung zu kommen, wünscht Wilhelm Schlegel zunächst eine Verständigung „über den Begriff der Form“, „der“, wie er sagt, „von den meisten, namentlich von jenen Kunstrichtern, welche vor allem auf steife Regelmäßigkeit dringen, nur *mechanisch* und nicht, wie er sollte, *organisch* gefaßt wird“ [3]). — Alles, was Wilhelm und Friedrich Schlegel schon in ihren früheren Werken, Schriften und Briefen über Shakespeares Dramentechnik gesagt hatten, wird jetzt prägnant zusammengefaßt und vom Standpunkt der romantischen Ästhetik begründet. Wilhelm Schlegel führt aus:

Eine geniale Form entsteht nicht dadurch, daß gewisse ästhetische Regeln, die ein kritischer Verstand dem Genie von außen gibt, *„mechanisch“* befolgt werden; auch nicht dadurch, daß gewisse vortreffliche Meister-

[1]) Dram. Vorl. I 17.
[2]) Ib. 16.
[3]) Dram. Vorl. III 8.

werke ängstlich nachgeahmt werden, sondern allein aus der organischen Geistestätigkeit des frei schaffenden Genies, das seinem Wesen nach eine organische Kraft ist und deshalb organische Formen produzieren *muß*. Und so fordert auch er wie sein Bruder vom Dichter, daß „die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide“[1]). Denn nur, wenn sich der organische Geist frei, d. h. nach *eigenen* Gesetzen, bewegt, kann er dem Kunstwerke seine ganze organische Wesenheit aufdrücken, kann er sich als höherer Organismus und als höhere Organismen schaffende Kraft im Kunstwerk offenbaren. Nur wenn er sich weder durch eigene Skrupel, noch durch fremde Muster oder fremde ästhetische und technische Begriffe beherrschen und bestimmen läßt, wird seine Form sein, wie sein Wesen: nämlich, *eine freie, organische Entfaltung*. Diese freie, organische Form, die über allen technischen Begriffen steht und auf der unbedingten geistigen Freiheit des schaffenden Künstlers beruht, bedeutet aber nicht Mangel an fester Geschlossenheit der Handlung, sondern ganz das Gegenteil: „Wodurch wird nun ein Drama poetisch?“ sagt Wilhelm Schlegel, „unstreitig eben dadurch, wodurch es auch Werke anderer Gattungen werden: Zuerst soll es ein zusammenhängendes, in sich geschlossenes, befriedigendes Ganzes sein“[2]). „Weit entfernt demnach“, fährt er fort, „daß ich das Gesetz der vollständigen Einheit in der Tragödie als entbehrlich verwerfen sollte, fordere ich eine weit tiefer liegende, innigere, geheimnisvollere Einheit, als die ist, womit, wie ich sehe, die meisten Kunstrichter sich begnügen. *Diese Einheit finde ich in den tragischen Kompositionen*

[1]) Athen.-Fragm. 116.

[2]) Dram. Vorl. I 45; vgl. Ideen 152: „In der Familie werden die Gemüter *organisch Eins*, und eben darum ist sie ganz Poesie.“

Shakespeares ebenso vollkommen als in denen des Äschylus und Sophokles; ich vermisse sie dagegen in manchen von der zergliedernden Kritik als korrekt gepriesenen Tragödien“[1]).

Um das Vorhandensein dieser tiefen Einheitlichkeit in den Shakespeareschen Dramen über allen Zweifel zu erheben, unternimmt es Schlegel, den Begriff der künstlerischen *Einheit* philosophisch — „metaphysisch“, wie er sagt — festzulegen.

Der Gedankengang ist ungefähr folgender: Einheit entsteht durch einen höheren Zweck oder Begriff, dem sie dient. Der Zweck nun, dem das Kunstwerk seine Einheit verdankt, liegt „in einer *höheren Sphäre*“ als die gewöhnlichen Einheiten. Zunächst in einer höheren Sphäre als die Einheit eines *Mechanismus;* denn diese ist veranlaßt durch einen äußeren, durchaus praktischen Zweck. „So z. B. liegt die mechanische Einheit einer Uhr in dem Zwecke der Zeitmessung.“ Der Verstand genügt vollkommen, um diese Art der Einheitlichkeit zu begreifen. In der Tat, diese Einheitlichkeit ist „nur für den Verstand da“. — Das wahre Kunstwerk hat aber auch eine höhere Einheit als die natürlichen organischen Formen, wie die Pflanzen und Tiere. Deren Einheit beruht auf dem Zweck oder Begriff: „Leben“. Schon hier versagt unser Verstand. Schon die einfachsten, organischen Lebenseinheiten können wir nicht verstandesmäßig begreifen und analysieren. Schon für die einfachsten *Lebensformen* finden wir den Einheitspunkt nur vermittels „einer inneren Anschauung“. — Die organische Einheit eines Shakespeareschen Kunstwerkes wird aber nicht durch einen mechanischen Zweck geschaffen, noch bedeutet sie bloßes Leben,

[1]) Dram. Vorl. II 97 ff.

sondern sie entsteht in und stammt aus einer „höheren Sphäre", nämlich aus der des *selbstbewußten*, „des *geistigen Lebens*", aus dem Reiche der *Ideen und „der Beziehung auf Ideen*". Ein Trauerspiel hat allerdings das mit den mechanischen Körpern gemein, daß es nicht bloß mit Auge und Ohr, sondern auch mit dem Verstande erfaßt wird. Aber nicht nur für die Sinne und nicht bloß für den Verstand ist es da, sondern es wendet sich „an das Gemüt", das „Gefühl", an unseren „Sinn für das Unendliche", an die *Welt der Ideen* in uns. Auf diese höchste Fähigkeit des Menschen, sein Leben in einer Ideenwelt, sein Gemüt, will das Trauerspiel „einen Gesamteindruck" machen. Diesem höheren, geistigen Zwecke entspricht eine höhere, geistige Einheit, dieselbe Einheit, die wir beim Menschen Seele nennen, ohne sie klar vorzeigen zu können.

Wir verlangen also von einem wahren Kunstwerk keine mechanische und keine bloß lebendige, sondern eine geistige Einheit, *eine Seele*. Diese geistige Einheit ist „tief, innig, geheimnisvoll", sie ist die höchste, denkbare Einheit, die es gibt[1]).

Hieraus ergibt sich in der 12. Vorlesung folgende Zusammenfassung und Folgerung: „Mechanisch ist die Form, wenn sie durch äußere Einwirkung irgend einem Stoffe bloß als zufällige Zutat ohne Beziehung auf dessen Beschaffenheit erteilt wird, wie man z. B. einer weichen Masse eine beliebige Gestalt gibt, damit sie solche nach der Erhärtung beibehalte. Die *organische* Form hingegen ist eingeboren, sie bildet von innen heraus und erreicht ihre Bestimmtheit zugleich mit der voll-

[1]) Vgl. Frd. Schlegel [an Wilhelm 111]: „Was wir in Werken, Handlungen und Kunstwerken Seele heißen (im Gedicht nenne ich's gern Herz), im Menschen Geist und sittliche Würde" ist „in der Schöpfung Gott — lebendigster Zusammenhang".

ständigen Entwicklung des Keimes. Solche Formen entdecken wir in der Natur überall, wo sich lebendige Kräfte regen ... Auch in der schönen Kunst wie im Gebiete der Natur, der höchsten Künstlerin, sind alle echten Formen organisch, d. h. durch *den Gehalt des Kunstwerks* bestimmt. Mit einem Worte, die Form ist nichts anderes als ein *bedeutsames Äußeres*, die sprechende, durch keine störende Zufälligkeiten entstellte Physiognomie jedes Dinges, die von *dessen verborgenem Wesen* ein *wahrhaftes Zeugnis* ablegt." Bis hierher hätte Goethe sicher nichts gegen den romantischen Formbegriff einzuwenden gehabt. Er entspricht und entspringt seinem Begriff der „inneren Form". Die Schlußfolgerung aber, die Wilhelm Schlegel aus dieser Auffassung zog, mußte ihm in Schlegels Munde unsympathisch sein. Sie lautet: „Hieraus leuchtet ein, daß der unvergängliche, aber gleichsam durch verschiedene Körper wandernde *Geist* der Poesie, so oft er sich im Menschengeschlechte neu gebiert, aus den Nahrungsstoffen *eines veränderten Zeitalters* sich auch einen *anders* gestalteten *Leib* zubilden muß. Mit der Richtung des dichterischen Sinnes wechseln die Formen, und wenn man die *neuen* Dichterarten mit den *alten Gattungsnamen belegt* und sie nach *deren Begriffe beurteilt*, so ist dies eine ganz *unbefugte Anwendung von dem Ansehen des klassischen Altertums*. Niemand soll vor einer Gerichtsbarkeit belangt werden, unter die er nicht gehört." Hiermit wird die Autorität der Griechen abgelehnt. Aber Wilhelm Schlegel bleibt auch die weitere Folgerung aus seiner Lehre vom organischen Kunstwerk nicht schuldig; nämlich die, daß die Shakespearesche Form eigentlich *über* der griechischen Form steht, denn sie ist ein *späteres* und deshalb *höheres* Entwicklungsprodukt. Sie verhält sich zur klassischen

Form wie der höhere Organismus zum niederen. Die griechische Form ist nur „Leben", „bewußt*lose* Einheit der Form und des Stoffes". Die romantische Form aber hat einen unendlichen „Geist", eine „Seele", welche sich in einem Stoffe versinnbildlicht. So haben wir in der griechischen Form eine *natürliche* Harmonie; alles wächst organisch wie ein Baum empor. In der romantischen, Shakespeareschen Form haben wir dagegen den bewußten Gegensatz zwischen dem unendlichen Geist und dem endlichen Stoffe, und es „wird innigere Durchdringung beider als zweier Entgegengesetzten gesucht", d. h. der endliche, begrenzte Stoff wird mit dem unendlichen Geist des Künstlers bewußtermaßen zu *höherer, seelischer, organisch-geistiger* Einheit verschmolzen [1]).

Endgültig wird hiermit die Shakespearesche Form als die *höhere*, sowohl von der mechanischen, als von der klassischen, unterschieden. Sie unterscheidet sich von der mechanischen als die lebendige von der toten; sie unterscheidet sich von der griechischen als die *geistige* von der bloß *natürlich*-lebendigen, als die des höheren Organismus von der des niederen.

Daß diese höhere organische Einheit eben als solche unantastbar ist, wird von den Romantikern auch jetzt wieder energisch betont, und zwar mit besonderer Wendung gegen Schillers Macbeth-Bearbeitung: „Ein deutscher Dichter hat es also sehr übel verstanden, da er sie [die Hexen im Macbeth] in warnende und sogar moralisierende Zwitterwesen ... umgestaltete und mit tragischer Würde bekleidet hat. *Lege doch niemand Hand an Shakespeares Werke, um etwas Wesentliches daran zu ändern: es bestraft sich immer selbst*" [2]).

[1]) Dram. Vorl. I 25 f.
[2]) Dram. Vorl. III 153.

Es handelt sich also bei Shakespeares Form, wie ohne die lange Spekulation schon im Horenaufsatz gesagt war, um *eine Durchgeistigung des Stoffes*. Diese muß sich an die Möglichkeiten, die im Stoffe selbst liegen, anschließen, wenn Stoff und Geist in eine *wahre* Verbindung treten sollen, wenn eine wirkliche „Durchdringung beider" zu „höherer Einheit" zustande kommen soll. Jeder Stoff fordert demnach eine bestimmte Form der Behandlung. Es gibt also nicht *eine* Shakespearesche — romantische — Form, sondern unendlich *viele*, so viele, als Stoffe und Möglichkeiten der Durchgeistigung in den Stoffen liegen. Tieck sagt: „Der echte Künstler sollte sich jedesmal *von dem Geiste seines Stoffs* hinreißen lassen, daß er ein neues, abgesondertes Kunstwerk daraus hervorbringe. Und eben *weil dies bei Shakespeare der Fall ist*, so hat dies zu vielen Mißverständnissen Anlaß gegeben, weil es beim ersten Anblick scheint, als hätte man keinen festen Platz, aus welchem man diesen wunderbaren Dichter beobachten könne"[1]). — Alles dies berührt sich trotz der beabsichtigten Polemik aufs engste mit Goethe, steht aber in schroffem Gegensatz zu Schillers Kunst- und Weltauffassung. Für Schiller ist nur konsequent, wenn er ausführt: „Der äußere Stoff ist an sich selbst immer *gleichgültig*, weil ihn die Dichtkunst niemals so brauchen kann, wie sie ihn findet, sondern nur durch das, *was sie selbst aus ihm* macht, ihm die poetische Würde gibt." Ebenso konsequent aber sind die Romantiker, wenn sie, von ihrem Begriff der Natur und Wirklichkeit und der all-einen organischen Welt ausgehend, vom Künstler fordern, daß er nicht ein abstraktes Ideal in den Stoff *hineinträgt*, sondern daß er das

[1]) Nachgel. Schrift. II 136.

Wesen, das in dem Stoffe selbst liegt, seine Eigentümlichkeit, seine innerste Natur, seine ursprüngliche Schönheit, kurz, die poetische Wirklichkeit, die in ihm liegt, *herausholt;* daß er die Möglichkeiten und geistigen Tiefen, die in *jedem Stoffe selbst* liegen, poetisch begreift und so zur Darstellung bringt. Nicht indem er den Stoff verallgemeinert, wie Schiller es fordert[1]), sondern indem er ihn individualisiert, vertieft, vermenschlicht — *idealisiert* er ihn. Dementsprechend gibt es nicht *ein bestimmtes* Kompositionsgesetz für den Dramatiker, bei dem gute „Verwicklung und Auflösung" die Haupterfordernisse sind, wie Schiller gesagt hatte, sondern jeder Stoff fordert eine besondere Art der Behandlung, nach dem Wesen, das in ihm steckt. Wenn Schiller fordert: „In der Tragödie muß die Gemütsfreiheit aufgehoben werden, weil sie (die Tragödie) in der Herstellung derselben ihre poetische Kraft beweist", so ist diese Regel von Aufhebung und Wiederherstellung der Gemütsfreiheit nach romantischen Begriffen viel zu eng. Shakespeares Durchgeistigung des Stoffes und dessen dramatische Gestaltung nach den in ihm liegenden individuellen Möglichkeiten, stehen nach ihrer Meinung hoch über dieser technischen Kompositionsweise.

Deshalb verbietet uns Tieck zu sagen: „Dieses Werk stellt am vollendetsten die Form des Shakespeareschen Schauspiels dar; oder: jenes ist der Gipfel der englischen Kunstform, hier hat sie sich vollendet und alles übrige ist nur ein Bestreben nach diesem Ziel, und alles sollte in dieser Form dastehen! — Dieser umfassende histo-

[1]) Schiller hatte diese Verallgemeinerung eines Stoffes in seinem Aufsatz: „Über naive und sentimentalische Dichtung" folgendermaßen illustriert: „Die Bilder der Erinnerung" werden „in Ideale, die Helden in Götter umgestaltet. Die Erfahrungen eines bestimmten Verlustes haben sich zur Idee der allgemeinen Vergänglichkeit erweitert."

rische Sinn [Shakespeares] hat sich nicht in einer bestimmten Form aussprechen können, denn er ist lebendig, wechselnd, wandelnd, stets von neuem untersuchend und versuchend, spielend, tändelnd und tiefsinnig, allegorisch und oberflächlich; er sucht nicht aus einer Forderung der Poesie [id est: *Theorie*!] den Gegenstand *in sich* und in etwas Konventionelles zu verwandeln [dies gegen Schiller!], sondern *sich jedem neuen Gegenstande auf eine neue Weise anzuschmiegen* ... Der buchstäbliche Nachahmer Shakespeares wird sich an Nebensachen, einzelne Szenen oder irgend ein bestimmtes Schauspiel halten müssen, und er wird nichts weniger als eine Shakespearesche Form zustande bringen, weil *jedes Werk dieses Dichters eine neue Form darstellt;* ein solcher Nachahmer, der den *Geist* der gemeinsamen Formen erfaßt hätte, würde wohl etwas liefern, das jedem Werke Shakespeares völlig unähnlich sähe"[1]). — „Jede seiner Dichtungen ist wie eine abgeschlossene Welt, die sich in ihrer eignen Sphäre bewegt", sagt Wilhelm Schlegel[2]).

Wie wird nun ein deutsch-nationales, romantisch-Shakespearesches Drama aussehen? Selbstverständlich ganz anders als ein griechisch-klassisches. — Es umfaßt zunächst, seinem höheren Standpunkt gemäß, einen weiteren Kreis von „Leben, Charakteren und Begebenheiten als die einfache griechische Tragödie". Aristoteles hätte es für unmöglich gehalten, einen solchen Reichtum in eine dramatische Einheit zu bannen, wenn er gefragt worden wäre. Und damals hatte er recht! Auf der griechischen Bühne wäre es in der Tat unmöglich gewesen[3]). — Aber „unternehmende Köpfe, unbekümmert

[1]) Krit. Schrift. I 221 ff.; vgl. III 33; 93.
[2]) Dram. Vorl. III 89 f.
[3]) Dram. Vorl. II 85 f.

darum, daß etwas schon anderswo in hoher Vollkomme
heit vorhanden gewesen", fingen noch einmal an, ei
Bühne zu erfinden, und zwar eine für das roma
tische Drama. Sie legten „den Grund des neu
Gebäudes auf eignem Boden" und schafften „alles Ba
gerät aus eigenen Mitteln herbei". „Wir teilen gewiss
maßen die Freude des Gelingens, wenn wir sie ras
von der anfänglichen Unbeholfenheit und Bedürft
keit zu fertiger Meisterschaft fortschreiten sehen."[1]
Der Boden, auf dem die romantische Bühne geb
wurde, war England. — Also „wir können gern
geben, die meisten dramatischen Werke der englisch
Dichter seien im Sinne der Alten weder Tragöd
noch Komödien: es sind eben romantische Sch
spiele." Und der Unterschied liegt tiefer als in
so oft erwähnten Äußerlichkeiten: er liegt
„innersten Gehalt der Dichtungen"[2]). „Die ant
Kunst und Poesie geht auf strenge Sonderung
Ungleichartigen, die romantische gefällt sich in un
löslichen *Mischungen;* alle Entgegengesetzten: Na
und Kunst, Poesie und Prosa, Ernst und Scherz,
innerung und Ahndung, Geistigkeit und Sinnlichk
das Irdische und das Göttliche, Leben und Tod
schmilzt sie auf das innigste miteinander." So spie
die griechischen Dramen eine schöne, lichte, klar
ständliche „Welt"; aber die romantischen, Shakespe
schen Dramen sind dem „Geheimnis des Weltalls" nä
Deshalb sehen auch die griechischen Dramen einf
klar, vollendet aus wie eine „Skulptur", die ron
tischen hingegen haben einen „fragmentarischen
schein"[3]). Sie können infolge ihres Strebens nach in

[1]) Ib. III 5; vgl. Krit. Schrift. I 248.
[2]) Dram. Vorl. III 10f.
[3]) Ib. 14ff.

ster Verschmelzung und Vereinheitlichung aller äußeren, scheinbaren Gegensätze unter dem Ewigkeitsgesichtspunkte keine ins Auge springende Abrundung bieten; denn die Höhe ihres Standpunktes und die Weite ihrer Weltauffassung ist für das gewöhnliche Verständnis und das naive Bewußtsein auf den ersten Blick inkommensurabel. Sie sind mit einem großen Gemälde vergleichbar, wo Gestalten und Bewegungen in reichen Gruppen dargestellt werden; wo nicht nur die Umgebung [das Milieu] der Personen mit abgebildet ist, sondern auch „ein bedeutender Ausblick in die Ferne" geboten wird, und wo auch durch künstlerische Beleuchtung ein bestimmter Eindruck auf das Gemüt gemacht wird. Die romantische Kunst bringt „Lebendigkeit" und „die feinsten Abstufungen des geistigen Ausdrucks" in die Gesichter. In den Gestalten werden wir deren Gemüt entdecken und dessen „leiseste Regungen vernehmen". „Licht und Luft", „was am wenigsten körperlich ist", scheint darin sichtbar gemacht zu sein. Kurz und gut, das romantische Drama gleicht einem reichen, bunten, tiefsinnigen Weltengemälde, nicht der einfachen, klaren Skulptur.[1]) „Es sondert nicht strenge wie die alte Tragödie den Ernst und die Handlung unter den Bestandteilen des Lebens aus; es faßt das ganze bunte Schauspiel desselben mit allen Umgebungen zusammen, und indem es nur das zufällig neben einander Befindliche abzubilden scheint, befriedigt es die unbewußten Forderungen der Phantasie, vertieft uns in

[1]) Herder und Lessing hatten das Freskogemälde als Bild für Shakespeares Dramen gebraucht. Wilhelm Schlegel vergleicht sie in schärferer Betonung der Einheitlichkeit mit Gruppengemälden. Er spricht von der Einfassung der Vordergründe: „Durch das gegen die Mitte gesammelte Licht und andere Mittel" wird der Blick festgehalten, „daß er weder über die Darstellung hinausschweife, noch etwas in ihr vermisse". Dram. Vorl. III 16.

Betrachtungen über die unaussprechliche Bedeutung des durch Anordnung, Nähe und Ferne, Kolorit und Beleuchtung harmonisch gewordenen Scheines und leiht gleichsam der Aussicht eine Seele.“ Durch den „Wechsel der Zeiten und Örter“ wird die „Ferne angedeutet“ und das Halbversteckte für die Gruppierung verwandt. Ernst und Scherz sind, wie Licht und Schatten im Gemälde, eine wirkliche Schönheit im Drama, wenn sie so gemischt sind, daß sie „im Grade und der Art ihrer Anwendung ein Verhältnis zueinander haben“. Durch die Mischung der dialogischen und lyrischen Bestandteile hat der Dichter es in der Gewalt, seine Personen in „mehr oder weniger poetische Naturen zu verwandeln“[1]). —

Für alles dies ist Shakespeare Muster und Illustration zugleich; alles dies wurde nur einleitend vorgebracht, um für eine volle Würdigung der Werke im einzelnen freie Bahn zu bekommen. Die Perspektive, die Mischungen, die Kontraste, die ganze gepriesene Technik des romantischen Dramas, wird dann an den Werken Shakespeares im einzelnen nachgewiesen.

Zu bemerken ist, daß an keiner Stelle der dramatischen Vorlesungen ein Drama Tiecks erwähnt wird, daß Shakespeare und *nur* Shakespeare als Muster für die *romantischen* Schauspiele, *wie sie sein sollten*, hingestellt wird. Das, was hier nur mit Stillschweigen angedeutet wird, nämlich, daß Wilhelm Schlegel keineswegs in Tieck einen großen romantischen Künstler sieht, daß er seine Dramen überhaupt nicht zur „dramatischen“ Literatur und Kunst rechnet, das sprechen er und sein Bruder in ihren Briefen offen aus[2]).

---

[1]) Ib. 15—19.

[2]) A. W. Schlegel: Werke VIII 147; Schlegelbriefe 534, 567, 649.

Mit dieser Verherrlichung des germanischen Shakespeare auf Kosten der Antike ist das, was Goethe in Theorie und Praxis für die deutsche Bühne erstrebte, abgelehnt. Es wird als unzeitgemäß und undeutsch und als ein Widerspruch gegen die höchsten geistigen nationalen Forderungen von den Romantikern empfunden.

Unumwunden erklärt dies Wilhelm Schlegel am Schluß seiner Vorlesungen[1]). „Das den Griechen auf echtere Weise nachgebildete Trauerspiel" sei „unserer Sinnesart zwar verwandter" als das französische; „allein die Menge begreift es nicht, es wird immer ein gelehrter Kunstgenuß für wenige Gebildete bleiben, ungefähr wie die Betrachtung der antiken Statuen." „Welchen Weg sollen wir nun einschlagen?" Antwort: „Die würdigste Gattung des romantischen Schauspiels ist die historische." Das historisch-romantische, Shakespearesche Drama soll uns als höchstes Ziel für den Ausbau eines nationalen Theaters die Richtung weisen: „Aber unser historisches Schauspiel sei denn auch wirklich *allgemein national.*" Mögen sich „alle echt Gesinnten" um die nationale Geschichte und die nationale Literatur und Sage versammeln, „wie um ein heiliges Panier" und mögen sie dabei „ihre unzerstörbare Einheit als Deutsche fühlen". „Welch ein Feld für einen Dichter, der wie Shakespeare die poetische Seite großer Weltbegebenheiten zu fassen wüßte!" So schließen die dramatischen Vorlesungen.

Von ihrem Standpunkt aus gilt konsequenterweise *der* Goethe, der in Shakespeare „den Stern der höchsten Höhe" sah, viel mehr für die Bühne, als der Goethe, der in den Griechen „das Beste, was die Welt hervor-

[1]) Dram. Vorl. III 427—431.

gebracht," erblickte. — Wilhelm Schlegel erklärt ausdrücklich, daß es der *junge* Goethe war, der das deutsche Drama in die Bahn des romantisch-historisch-Shakespeareschen Dramas gelenkt hat; sein „Goetz" war der Beginn einer neuen Zeit, „die Grundlage einer eigentümlich deutschen und echt künstlerischen dramatischen Schule"[1]). Nur „Egmont" und „Faust" sind weitere Schritte auf dieser Bahn. Alle diese Dramen haben aber doch einen Fehler, der sie hinter Shakespeare zurückstellt: sie sind nicht theatralisch; es sind Dichtungen in dramatischer Form, aber keine Trauerspiele. Im „Goetz" berücksichtigt Goethe „die Vorstellung auf der Bühne gar nicht, schien ihrer Unzulänglichkeit vielmehr in jugendlichem Übermute zu trotzen"[2]). Im Egmont kommt er Shakespeares Vollendung der Form schon näher. Der Egmont ist „ein romantisch-historisches Schauspiel, dessen Stil zwischen Goethes älterer Weise im Goetz und Shakespeares Form in der Mitte schwebt"[3]). Im Faust ist „erstaunlich viel für die dramatische Kunst sowohl in der Anlage als in der Ausführung zu lernen", aber auch er leidet „an Unfähigkeit zur äußeren Darstellung"; um ihn „aufzuführen", meint Schlegel, „müßte man Fausts Zauberstab und Beschwörungsformeln besitzen." Also: „Man muß wohl eingestehen, daß Goethe zwar unendlich viel dramatisches, aber nicht ebensoviel theatralisches Talent besitzt. Ihm ist weit mehr um die zarte Entfaltung als um rasche äußere Bewegung zu tun." „Die milde Grazie seines harmonischen Geistes hielt ihn davon ab, die starke demagogische Wirkung zu suchen." Und dann verrät Schlegel, daß er Goethe selbst auf dessen

[1]) Ib. 397.
[2]) Ib. 398.
[3]) Ib. 400.

Lieblingsgebiet, dem des klassischen Altertums, nicht für unanfechtbar ansieht, daß er auch Goethes Auffassung der Griechen für nicht einwandsfrei hält: „Iphigenie auf Tauris ist zwar dem griechischen Geiste *verwandter* als vielleicht irgend ein vor ihr gedichtetes Werk der Neueren, aber es ist nicht sowohl eine antike Tragödie als Widerschein derselben — Nachgesang“[1]. Auch in der antikisierenden Tragödie fehlt Goethe — nach romantischer Ansicht — das theatralische Talent seiner großen Vorbilder. Und so ist es Wilhelm Schlegel „leicht zu begreifen“, daß Goethe „nicht den entscheidenden Einfluß auf die Gestalt unsers Theaters gehabt, den er hätte haben können“[2]). — Mit Goethes „milder Grazie“ wird dann Shakespeares theatralische Wucht verglichen. „Kurz nach Goethes erster Erscheinung hatte man gewagt, Shakespeare auf unserer Bühne auftreten zu lassen.“ Obgleich die Stücke „sehr unvollkommen zur Erscheinung kamen“, war „die Wirkung“ „außerordentlich“. Es waren „Darstellungen ganz neuer Art“ und gingen vorläufig noch über den Horizont des deutschen Publikums: „Shakespeares einzelne Charaktere und Situationen hatte man bis auf einen gewissen Grad begriffen, aber noch nicht den Sinn seiner Komposition.“ Die Bescheidenheit verbietet hier dem Verfasser ausdrücklich darauf hinzuweisen, wer „der überlegene Geist“ war, der dann dieses Verständnis für „die Komposition“, das organische Ganze der Dramen,

---

[1]) Ib. 405 f. — Viel schärfer, als W. Schlegel es hier tut, sprechen sich die Romantiker in Briefen gegen Goethes Auffassung der Antike aus: Tieck schreibt an Solger (18. Dez. 1817), es ließe sich zeigen, wie in Goethes wahrer Verehrung der Antike zugleich ein ganz nichtiger, willkürlicher und leerer Aberglaube liege, der niemals, am wenigsten in der Nachahmung, zum Leben erweckt werden könne.

[2]) Dram. Vorl. III 406.

erschlossen, „die Ahnung zur Erkenntnis" aufgehellt hatte.

Viel näher als Goethes spätere Dramen werden *Schillers* letzte Dramen Shakespeare und damit der Vollendung der dramatischen Kunst und dem Ziele der nationalen Bühne gestellt. In seinen ersten Werken ist zwar „die verfehlte Nachahmung Shakespeares nicht zu verkennen"[1]). Aber der „Wallenstein" ist ein Beweis, wie Schiller durch seine „historischen und philosophischen Studien" seinen Geist „gereift, vielseitig bereichert", und über „Zwecke und Mittel" der dramatischen Kunst wahrhaft aufgeklärt hatte. Infolge dieser Aufklärung sei er zum „historischen Trauerspiel" zurückgekehrt und versuche jetzt „mit Entäußerung seiner Persönlichkeit bis zu einer wahrhaft objektiven Darstellung durchzudringen". Um diese zu erreichen, schließt er sich in seinen „Formen" „sehr an Shakespeare an, nur suchte er den Wechsel von Ort und Zeit mehr zu beschränken, um nicht der Einbildungskraft der Zuschauer zu viel zuzumuten"[2]). In der „Jungfrau" hat Schiller nicht glücklich mit Shakespeare gewetteifert. Die antikisierende „Braut von Messina" ist durchaus verfehlt[3]). *Dagegen war der „Tell" die schönste Verheißung für Deutschlands theatralische Zukunft,* ein Beweis für Schillers Meisterschaft im historisch-romantischen, national-Shakespeareschen Drama. „Hier ist er ganz zur Poesie der Geschichte zurückgekehrt."[4])

Um die gleiche Zeit, in der Wilhelm Schlegel diese Anschauungen einem eleganten Publikum in Wien vorträgt, schreibt Tieck an Jacobi: „Unsere Zeit ist über-

---

[1]) Ib. 408.
[2]) Ib. 410.
[3]) Ib. 411 ff.
[4]) Ib. 414.

haupt nicht gesund und lebensfroh genug, um die Tragödie hervorzubringen: auch Goethe hat uns keine gegeben“[1]).

Summa: Goethe hat mit seinen reiferen Werken für die deutsch-nationale Bühne keine *grundlegende* Bedeutung. Schillers Wallenstein und Tell sind die ersten Anfänge einer wahrhaft deutschen, nationalen Bühnenkunst. Unerschütterliche Grundlage für diese bleibt aber Shakespeare. In formaler Hinsicht hat Shakespeare mit seiner Durchgeistigung des Stoffes zu höherer organischer Einheit bei größtmöglichster Universalität der Idee das Vorbild gegeben. Stofflich hat er das historisch-nationale Leben seines Volkes auf dramatischer Höhe poetisch verklärt; und so hat er ein Muster nationaler Bühnenkunst „für ewige Zeiten“ geschaffen.

Es ist töricht, die Romantiker wegen dieser Ablehnung Goethes so scharf zu tadeln, als es geschehen ist, denn in Wirklichkeit vergessen sie auch jetzt keinen Augenblick die Größe und Schönheit des Goetheschen Genius und die *dichterisch-geniale* Bedeutung der Iphigenie und des Tasso. Nur hier, wo es sich ausschließlich um die *nationale Bühne* handelt und damit um die Einwirkung auf die zukünftige Bildung des deutschen Geschmackes, mußte jede andere Rücksicht schweigen. Daß aber eine Bühne nur als Ausdruck des *nationalen Geisteslebens* ihre endgültige Berechtigung hat und ihre höchste Bestimmung erfüllen kann, ist vor und nach den Romantikern unanfechtbarer Grundsatz für alle Bühnenbestrebungen großen Stils und durchgreifenden Erfolges gewesen.

Gerade, weil es ein Goethe war, der dieser nationalen Tendenz entgegentrat, mußte klar und scharf betont

---

[1]) Briefe an Jacobi, hsg. von Zoeppritz II 32.

werden, was die Romantiker seinen Bestrebungen entgegenzusetzen hatten. — Was die deutsche dramatische Poesie in Zukunft Großes vollbracht hat (von Kleist bis Ludwig und Hebbel und bis auf Wagner, ja bis auf Hauptmann), hat sie auf Grund und in Übereinstimmung mit dem romantischen und nicht mit dem klassischen Programm geleistet.

Daß Goethe eine derartige Wendung der Kritik vom persönlichen, wie vom sachlichen Standpunkt verletzen mußte, ist klar. Er empfindet sie als eine „Ungerechtigkeit", um so mehr, als diese plötzliche Selbständigkeit der Schlegel gegen die große Verehrung und Freundschaft, die sie ihm bewiesen, solange sie ihn *brauchten*, auf das krasseste abstach. Trotzdem tut Goethe den Brüdern Schlegel unrecht, wenn er sie der „Unredlichkeit" und Unaufrichtigkeit zeiht. Der Konflikt war im wesentlichen rein sachlicher Natur. —

Gegen die „Präkonisierung" Shakespeares und die Kritik seiner eignen Dramen nimmt Goethe in seinem „Shakespeare und kein Ende" (1813) Stellung. Walzel bezeichnet den Aufsatz deshalb als ein „Kampfwort" gegen die Romantik[1]). Es ist die klarste und objektivste Auseinandersetzung des alten Goethe mit den Romantikern, die wir haben.

Die Romantiker haben Shakespeare vom rein dichterischen, vom literarhistorisch-philosophischen und vom Standpunkt der nationalen Bühne zum höchsten Muster erklärt. Auf alle diese drei Seiten ihrer Shakespearepräkonisierung geht Goethe in seinem Kampfwort ein. Er betrachtet Shakespeare „erstens als Dichter überhaupt, sodann verglichen mit den Alten und den Neuesten; und zuletzt als eigentlichen Theaterdichter....

[1]) Schrift. der Goethe-Gesellsch. XIII, LXII f.

Ich werde meine Beistimmung zu dem, was schon gesagt ist, dadurch geben, daß ich es allenfalls wiederhole, meine Abstimmung aber kurz und positiv ausdrücken, ohne mich in Streit und Widerspruch zu verwickeln:"

(I.) *Shakespeare als Dichter:* — Über das, was das Wesen des Dichters und des Genies überhaupt ausmacht, sind sich Goethe und die Romantiker stets einig gewesen und einig geblieben. Selbst im „Winckelmann" hatte Goethe ganz im Sinne der Romantik, aber natürlich mit Goetheschen Worten und Goethescher Gedankenwendung, den Künstler als die höchste Blüte und Vollendung der Menschheit und damit auch zugleich der natürlichen Schöpfung charakterisiert[1]). In „Shakespeare und kein Ende" hält er hieran fest: „Nennen wir nun Shakespeare einen der größten Dichter, so gestehen wir zugleich, daß nicht leicht jemand, der *sein inneres* Anschauen aussprach, den Leser in höherem Grade *mit in das Bewußtsein der Welt* versetzt. Sie wird für uns völlig durchsichtig." Ebenso akzeptiert Goethe im wesentlichen Schlegels Grundgedanken über Shakespeares Schaffensweise: die Durchgeistigung des Stoffes, die Idealisierung desselben durch Verinnerlichung, die künstlerische

---

[1]) „Indem der Mensch auf den Gipfel der Natur gestellt ist, so sieht er sich wieder als eine ganze Natur an, die in sich abermals einen Gipfel hervorzubringen hat. Dazu steigert er sich, indem er ... sich endlich bis zur Produktion des Kunstwerkes erhebt ... Ist es einmal hervorgebracht", so erhebt es „den Menschen über sich selbst, schließt seinen Lebens- und Tatenkreis ab und vergöttert ihn für die Gegenwart, in der das Vergangene und Künftige begriffen ist". (1804) (Hempel 28, 203.) Vgl. Friedrich Schlegel (1800): „Durch die Künstler wird die Menschheit ein Individuum, indem sie Vorwelt und Nachwelt in der Gegenwart verknüpfen. Sie sind das höhere Seelenorgan, wo die Lebensgeister der ganzen äußern Menschheit zusammentreffen und in welchem die innere zunächst wirkt." (Ideen 64.) Siehe auch oben S. 176ff.

Reflexion, die einen Hauptgesichtspunkt bis in die kleinsten Teile durchführt. Kein Wunder: Sein Begriff von einer inneren Form war in alledem nur philosophisch erweitert, im einzelnen ausgeführt und auf Shakespeare angewandt! Goethe sagt: Shakespeares Werke sind nicht so sehr für die „Augen des Leibes", als für „den inneren Sinn", „und so entspringt eine vollständige Wirkung, von der wir uns keine Rechenschaft zu geben wissen". „Schwerlich wird man einen Dichter finden, dessen einzelnen Werken jedesmal ein anderer Begriff zugrunde liegt und im ganzen wirksam ist, wie an den seinigen sich nachweisen läßt." Und die „Zustimmung" geht noch weiter: Ob Goethe in Anklang an Herder sagt: Shakespeare, wie ein Weltgeist, drückt das verborgene Geheimnis der Dinge aus; oder ob die Romantiker als Idealisten sagen: Shakespeare drückt die *Wahrheit* der Dinge aus, weil er den Geist der Welt in seinem Geist trägt und versteht, kommt schließlich in ästhetischer Hinsicht auf dasselbe heraus. Aber aus dieser Übereinstimmung entwickelt sich der Gegensatz.

Für die idealistischen Romantiker, denen der Geist *alles* und alles Geist ist, beruht der Reichtum von Shakespeares Kunst ausschließlich auf dem Reichtum seines Geistes. Für Goethe ist es sonderbarerweise nicht die überragende Bedeutung, Größe und Weite von Shakespeares Genie, das ihn so zu einem redenden Genossen des Weltgeistes werden läßt und seine universelle Mannigfaltigkeit bedingt, sondern es ist das Milieu, das Zeitalter Shakespeares: *„diesen Reichtum hat Shakespeare seinem Vaterlande zu danken.* Überall ist *England* das meerumflossene und wolkenumzogene, nach allen Weltgegenden tätige," sagt er, und es klingt ein Seufzer durch über sein eigenes kleines

Geschlecht und über den engen Kreis, der ihm in Weimar gezogen. Der Vergleich zwischen dem lustigen, alten England, in dem Shakespeare wirken konnte, und Weimars ruhiger Gesellschaft, die Sehnsucht nach einer so tief bewegenden und bewegten Zeit wie die der Maiden-Queen läßt Goethe vergessen, wie energisch er sich für seine Person dagegen sträubte, ausschließlich als ein Produkt seiner Familie und seiner Umgebung verstanden zu werden. Shakespeare aber soll — im Gegensatz zu dem, was Goethe über sich selbst über das Wesen des Genies im allgemeinen sonst gesagt hatte — *alles* seinem Vaterlande verdanken: „Der lasterhafte Mächtige, der wohldenkende Beschränkte, der leidenschaftlich Hingerissene, der ruhig Betrachtende, alle tragen ihr Herz in der Hand ... Selbst das Unbelebte drängt sich hinzu, Donner und Blitz, wilde Tiere erheben ihre Stimme ... Aber auch die zivilisierte Welt muß ihre Schätze hergeben; Künste und Wissenschaften, Handwerke und Gewerbe, alles reicht ihm seine Gaben dar. Shakespeares Dichtungen *sind ein großer, belebter Jahrmarkt, und diesen Reichtum hat er seinem Vaterlande zu danken.*“ Das ist Goethes Auffassung von dem, was die Romantiker als organische „Universalität“ am Shakespearisch-romantischen Drama nachzuweisen sich bemüht hatten. Es ist dieselbe Anschauung, die er als ganz junger Stürmer und Dränger ausgesprochen hatte. Nur war er damals noch weniger schroff dafür eingetreten und hatte ausdrücklich den „dunklen Punkt“ als Einheitspunkt für all die reiche Mannigfaltigkeit konstatiert. Dieser Auffassung entspricht es, daß Goethe auch die Ansicht ablehnt, Shakespeare habe treue Bilder „entfernter Zeiten und Völker“ geschaffen, wie die Romantiker sagten. „Man sagt“, bemerkt Goethe, Shakespeare „habe die Römer vortrefflich

dargestellt; ich finde es nicht; es sind lauter eingefleischte Engländer, aber freilich Menschen sind es, Menschen von Grund aus, und denen paßt wohl auch die römische Toga". — Ich kann mir nicht helfen, aber diese Wendung Goethes scheint mir etwas sophistisch. Die Romantiker sagten: weil Shakespeare den Mittelpunkt der Menschheit erfaßt hat und in sich trägt, so versteht er *alles Menschliche* so gut, daß er dieses menschlich ewig Wahre auch in den Begebenheiten und Personen anderer Völker und Zeiten finden und darstellen kann. Als *Genie* steht Shakespeare, wenn auch innigst mit seiner Zeit verwachsen, doch über enger nationaler Beschränktheit; und deshalb erscheinen uns seine Römer so unbedingt wahr und wirklich, wie seine Engländer, obgleich uns diese römischen Menschen unter fremden Lebensbedingungen und Zeiten, von fernliegenden Gedankenkreisen bewegt, in einem uns fremd anmutenden Kostüm entgegentreten. Goethe will aber nur England in Shakespeare sehen, und deshalb vergißt er, daß Engländer, die, wie er zugibt, vor allen Dingen zuerst *Menschen* sind — und zwar Menschen, von denen diesem die römische Toga und jenem der schlichte Gelehrtenmantel eines von deutscher Spekulation und Wissenschaft erfüllten Dänenprinzen entspricht — eben *keine eingefleischten Engländer* sind. Eingefleischte Engländer hat Shakespeare in seinen Lustspielen bewußtermaßen dargestellt; auch Engländern schlechtweg — ohne das Prädikat „eingefleischt" — begegnen wir fortwährend in seinen Dramen, besonders in den großen Historien, in denen Shakespeare die englische und französische Eigenart patriotisch gegeneinander ausspielt; aber Julia ist doch keine eingefleischte Engländerin! oder gar Desdemona! oder kann man wirklich in Brutus einen eingefleischten Engländer sehen?

Im nächsten Abschnitt: „*Shakespeare, verglichen mit den Alten und Neuesten*“ tritt Goethe in noch stärkeren Gegensatz zu der romantischen Schule. Selbstverständlich! Dem romantischen Ruf nach „einem Dichter, der wie Shakespeare die poetische Seite großer Weltbegebenheiten“ und der nationalen, deutschen Geschichte zu fassen wüßte, hatte Goethe mit der Losung: „Jeder sei auf seine Art ein Grieche, aber er sei's!“ geantwortet. Trotz aller romantischen Theorien und trotz Wilhelm Schlegels Berliner und Wiener Vorlesungen abstrahierte sich Goethe seinen Begriff des „Romantischen“ ausschließlich aus den „Herzensergießungen“, dem „Sternbald“ und Tiecks Dramen. Da hieß romantisch denn kurzweg mittelalterlich-katholisch, unklar-verschwommen, Mangel an künstlerischer Selbstbeschränkung, ungesund, krank.

Und dennoch! sieht man genauer zu, so ist der Streit zwischen Goethe und den Schlegel um Shakespeares Stellung zur antiken und zur modernen Literatur und Kunst mehr ein Streit um Schlagworte, als um grundlegende Prinzipien, und Goethe steht abermals bei seinen Ausführungen dem romantischen Standpunkt näher, als er selber annimmt.

„Das Interesse, welches Shakespeares großen Geist belebt“, sagt Goethe, „liegt innerhalb *der Welt*“, denn wenn auch sehr viel Wunderbares und Geheimnisvolles in seinen Werken vorkommt, wenn auch ein magisches

[1]) Siehe Frd. Schlegel (Minor II 372, 14; 374, 34 u. 382; vgl. Tieck, Krit. Schrift. II 194): Die romantische Poesie schließt sich nicht an die Mythologie an, wie die antike Poesie, sondern an die *Wirklichkeit*. Sie ruht „ganz auf historischen Grunde“, „wahrer Geschichte“. Das beste in ihr sind „Selbstbekenntnis des Verfassers, der Ertrag seiner Erfahrung, die Quintessenz seiner Eigentümlichkeit“, „eigene Anschauung“ und „dargestelltes Leben“. Die Darstellung ist „*historisch-pittoresk*“; bei den Alten ist sie „*idealistisch-plastisch*“.

Element in seinen Werken unverkennbar ist, so ist doch „die Wahrheit und Tüchtigkeit seines Lebens die große Base, worauf sie ruhen. Man hat daher schon eingesehen*), daß er *nicht* sowohl zu den Dichtern der *neuern* Welt, welche man die *romantische* genannt hat, sondern zu jenen der *naiven* Gattung gehöre, da sein Wert eigentlich auf der *Gegenwart* ruht." — Goethe faßt — wie gesagt — hier den Begriff Romantik zu eng. Die Romantiker würden antworten: Eben weil Shakespeares Dramen auf der *Gegenwart* ruhen, weil sein Interesse die Welt, die ganze Wirklichkeit umfaßt, weil er die Poesie dieser Gegenwart und Welt fühlt und darstellen kann und dabei in ihm doch auch zugleich der Sinn lebendig ist für das Geheimnisvolle und Wunderbare, für das, was nicht in Worten sagbar, sondern nur allegorisch darstellbar ist, so ist Shakespeare *kein naiver* Dichter und ebensowenig ein *sentimentaler* Dichter, sondern er ist beides *zugleich*, nämlich ein *romantischer* Dichter.

Im Grunde ist aber das Prädikat „naiv", das Goethe unter ausdrücklicher Berufung auf Schiller auf Shakespeare anwendet, Goethe selbst für Shakespeare zu eng. Er fährt fort: „Deßungeachtet aber ist er [Shakespeare], *näher* betrachtet, *ein entschieden moderner Dichter* und von den Alten durch *eine ungeheure Kluft* getrennt, nicht etwa der äußeren Form nach, sondern dem *innersten, tiefsten* Sinn nach." So sagt Goethe im nächsten Satz genau das Gegenteil von dem, was er in Anschluß an Schiller behauptete; er sagt, was die Romantiker schon immer gesagt hatten: Shakespeares Poesie ist nicht naiv, sondern entschieden modern und von der griechischen Poesie durch eine ungeheure

*) Anmerkung Goethes: Vgl. Schiller: Über naive und sentimentale Dichtung (Werke XV S. 448 ff.).

Kluft getrennt. Nach Goethe beruht diese Kluft auf bestimmten Gegensätzen, die er im Sinne Schillers festlegt.

Um den so überaus subtilen Unterschied, der sich hierbei in der Anschauung Goethes und der Theorie der Romantik in bezug auf antike und moderne Kunst geltend macht, möglichst scharf zu veranschaulichen, stelle ich Goethes Anschauungen und die romantischen Ausführangen über dasselbe Thema nebeneinander.

Goethe:	Romantiker:
Absolute Gegensätze sind: Antik und modern.	Antik und modern sind zwei geschichtlich aufeinanderfolgende Entwicklungsstufen des Geistes und der Kunst. In der höchsten Kunst, nämlich der Kunst, die die Romantiker in ihrem Programm fordern und an Shakespeare illustrieren, muß das „Wesentlich-Antike", mit dem „Wesentlich-Modernen" zu höherer organischer Einheit verschmelzen.
Gegensätze sind: „Naiv und sentimental"; „heidnisch und christlich".	Das Naive und Heidnische bedeutet in der Entwicklung des Geistes die Stufe des niederen Bewußtseins, das Sentimentale und Christliche ist die Stufe des höheren Selbstbewußtseins.
„Heldenhaft und romantisch".	Heldenhaft und romantisch sind keine Gegensätze. Das romantische Rittertum hat alle Merkmale des antiken Heldentums nur mit dem — seinem tieferen Selbstbewußtsein ent-

Goethe:	Romantiker:
	sprechenden — Begriff der „*Ehre*“.
Gegensatz ist: Real und Ideal.	Real und Ideal sind keine Gegensätze, sondern das Ideal ist das Bestreben des einzelnen, besonders des Dichters, die volle Wahrheit und Schönheit der alleinen, organischen Wirklichkeit, oder Realität, in Worten auszudrücken oder in Werken darzustellen. Idealische Werke sind Werke, die alles Reale unter dem Gesichtspunkt der höheren organischen Welteinheit und Weltanschauung begreifen. Ideale, die sich als unüberbrückbaren Gegensatz zum Realen betrachten, sind „keine Ideale“, sondern „Phantome“.
Gegensätze sind: Notwendigkeit und Freiheit; Sollen und Wollen.	Zwischen diesen beiden hat Kant eine unüberbrückbare Kluft gerissen. Im konsequenten Idealismus aber wird klar, daß der Gegensatz nur scheinbar ist. Wir haben darin nur *ein* Merkmal unter vielen, daß der Geist fortschreitet vom Unbewußten — vom gebundenen, unfreien Handeln und Erkennen, also von der „Notwendigkeit“, dem „Sollen“ — zum Bewußten: zur „Freiheit“, zum „Wollen“. Wo ein Gegensatz und Widerstreit zwi-

Romantiker:
schen Freiheit und Notwendigkeit, Sollen und Wollen vorhanden ist, ist dies ein Zeichen, daß der menschliche Geist noch in der Entwicklung, im Streben nach Freiheit und vollendeter Selbsterkenntnis ist, oder nach „dem Zentrum ringt", nach der Erkenntnis der Welteinheit, des „Mittelpunkts". Dies tut alle Philosophie — auch noch der transzendentale Idealismus [1]). Der Künstler aber ist der höhere Mensch, der „sein Zentrum in sich selbst hat," dem der Blick für die All-Einheit angeboren ist, und deshalb stellt gerade der wahre Künstler, das Genie, die Überbrückung des Gegensatzes in seiner Person und in seinen Werken dar.

Auf dem letzten Gegensatz, dem zwischen Wollen und Sollen, beruht nach Goethe hauptsächlich der Unterschied zwischen alter und neuer Tragödie. — Von vornherein muß festgestellt werden, daß das, was Goethe unter dem „Sollen" versteht, dasselbe ist, was Schiller als „Schicksal" bezeichnete. Goethe sagt: In der alten Tragödie herrscht das „Sollen". „Das Wollen", der Wille oder Charakter des einzelnen kommt daneben kaum in Betracht. Das Tragische der antiken Tragödie beruht darauf, daß der Mensch nicht *kann*, was er *soll*. Die Folge

[1]) Minor II 359.

ist: Das Schicksal zermalmt ihn. — In der modernen Tragödie herrscht „das Wollen". Der Konflikt entspringt daraus, daß der Mensch nicht *will*, was er *soll*. Nach Goethe hat das moderne Drama etwas Verweichlichendes: Das Wollen und Sollen lösen sich darin allmählich gegenseitig auf und „so fühlen wir uns *gerührt*, wenn wir nach peinlicher Erwartung zuletzt noch kümmerlich getröstet werden". Nachdem Goethe diesen Gegensatz zwischen antik und modern, unbekümmert um alles, was die Romantiker über diesen Punkt je geredet hatten, im Sinne Schillers festgestellt hat, überrascht er uns plötzlich mit der Wendung, daß einzig und allein Shakespeare diesen Gegensatz überwunden habe, — und so ist Goethe wieder mitten im romantischen Lager: „Hier tritt Shakespeare einzig hervor, indem er das Alte und das Neue auf eine überschwengliche Weise verbindet", sagt er. Und dann weist er diese Verknüpfung des Antiken und Modernen in Shakespeare vom Gesichtspunkt des Vorangegangenen nach: Das Wollen beruht nicht eigentlich bei Shakespeare auf dem Charakter des Helden, wie in den meisten modernen Dramen sondern es wird durch eine äußere Veranlassung dem Menschen aufgezwungen: Hamlet durch den Geist; Macbeth durch die Hexen und durch sein Weib; Brutus durch die Freunde. Daß etwas Äußeres, eine fremde Einwirkung zum Schicksal wird, ist antik. Doch bei der Antike schließt dieses äußere Sollen jede Freiheit des Helden aus. Nicht so bei Shakespeare! Dem Willen des Helden bleibt eine freie Entschließung, und erst dadurch, daß er selbst dem äußeren Anlaß *bei*stimmt, wird der tragische Konflikt herbeigeführt. Dies ist durchaus modern. Am besten und herrlichsten aber zeigt sich die Verschmelzung von Antikem und Neuem in dem Schluß der Shakespeare-

schen Dramen, in der Lösung des Ganzen. „Die alte und die neue Welt", sagt Goethe, wird „zu unserm freudigen Erstaunen verknüpft", indem Shakespeare das Schicksal — die Macht, die über den Helden triumphiert — zu einer „sittlichen" macht, also nicht dem Schicksal den Charakter einer unerbittlichen Gewalt gibt, wie die Alten es taten, sondern den einer höheren Bestimmung, einer höheren Gesetzmäßigkeit, der das Einzelleben sich in Wonne oder Schmerz unterordnen *muß*, einer Gesetzmäßigkeit, die *recht behält*, auch wenn sie den einzelnen vernichtet. Es ist dasselbe, was schon Schiller Shakespeares Schatten sprechen läßt, es ist:

„das große, gigantische Schicksal,
Welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt."

Es ist auch dasselbe, was die Romantiker immer wieder sagen, was Friedrich Schlegel schon als Achtzehnjähriger mit den Worten: „daß bei Shakespeare alles einer ewigen Ordnung gemäß" geschehe, ausdrückte. Nur fassen die Romantiker diese höhere Ordnung nicht nur als eine sittliche, sondern vor allem als eine ästhetische Macht auf.

Im Grunde ist alles, was Goethe über die Verbindung alter und neuer Kunst unter höherem Gesichtspunkt durch Shakespeare sagt, auch die Ansicht der Schlegel. Sie hatten von Anfang an den Punkt, wo antike und moderne Poesie sich treffen, gesucht, hatten ihn schließlich in Shakespeare gefunden und hatten dann verallgemeinernd ihn als Grundsatz und Merkmal der ganzen sogenannten *romantischen Poesie* aufgestellt. Deshalb trifft Goethe mit seiner Wendung gegen die Romantik diese nicht, wenn er sagt: „Ließe sich etwas von Shakespeare lernen, so wäre hier der Punkt, den wir in seiner Schule studieren müßten. Anstatt also

unsere Romantik [heißt hier soviel als unsere mittelalterliche Kunst], die nicht zu schelten, noch zu verwerfen sein mag, über die Gebühr ausschließlich zu erheben und ihr einseitig nachzuhängen, wodurch ihre starke, derbe, tüchtige Seite verkannt und verderbt wird, sollten wir suchen, jenen großen, unvereinbar scheinenden Gegensatz um so mehr in uns zu vereinigen, als ein großer und einziger Meister, den wir so höchlich schätzen und oft, *ohne zu wissen warum, über alles präkonisieren*, das Wunder wirklich schon geleistet hat." Jedes Wort, das Goethe über die Vereinigung beider „scheinbar unvereinbaren" Gegensätze in Shakespeare sagte, hätten die Romantiker, die wohl wußten, „warum sie Shakespeare über alles präkonisierten", ohne weiteres unterschreiben können. Aber die Forderung: *anstatt* mittelalterlich-deutscher Kunst *lieber* Shakespeare, war nach romantischer Meinung eine — Naivität. Gerade um das Verständnis von Shakespeares Kunst zu ermöglichen, und um den Boden für ihn auch bei uns zu bereiten, knüpften die Romantiker bei der nationalen Volkskunst, auf deren Verwandtschaft mit Shakespeare seit Lessing hingewiesen worden war, an. Und umgekehrt: Mit Shakespeare, als der höchsten Blüte germanisch-nationaler Kunst und Eigenart, wollten sie den Sinn für die deutsche nationale Vergangenheit wecken. Und gerade dadurch, daß sie so den germanischen Shakespeare in die deutsche Nationalliteratur einreihten, wollten sie den vom alten Goethe vertretenen einseitigen Klassizismus als undeutsch bekämpfen.

Nur konsequent zu diesem Ziele, aber doch recht unerfreulich, ist es, wenn sie, um Zwischenglieder zwischen unseren alten, rohen Volkskomödien und Shakespeares Dramen zu finden, eine Menge anonymer

altenglischer Stücke, die sich sowohl Shakespeare als der alten Volkskomödie nähern, einfach Shakespeare als Jugenddramen zuschreiben.

Goethe schließt diesen Abschnitt mit einem kleinen, guten Hieb gegen die katholischen Neigungen der Romantiker. Er weist darauf hin, wie gut es Shakespeare gehabt habe, daß er in einem „protestantischen Lande" habe „wirken dürfen".

So sehr die Romantiker mit dem, was das Resultat der Goetheschen Betrachtung ist, übereinstimmen, so wenig wollen sie von der Grundlage, auf der Goethe diese Shakespeareauffassung entwickelt, wissen. Was Goethe über das Sollen und Wollen sagt, ist in ihren Augen nur *ein Merkmal von vielen* für die größere Geistigkeit, die höhere Entwicklung und Bedeutsamkeit der Shakespeareschen Kunst vor der antiken. Indem Shakespeare das große Schicksal, „welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt", darstellt, befolgt er nicht eine bestimmte Maxime, sondern offenbart nur seinen tiefen Dichterblick, der auch das, was anderen Ohren wild und ängstigend durcheinander zu klingen scheint, sich in der All-Einheit harmonisch lösen hört. Die Schicksalstheorie, so wie sie Schiller vertritt, oder die Theorie des Sollens und Wollens, wie sie Goethe ausspricht, lehnen die Romantiker ab. Sie ist ihnen wie jede bestimmte Theorie zu eng, da jeder Stoff ja eine *besondere* Durchgeistigung fordert. Dadurch, daß Schiller jenen Begriff „Schicksal" als Merkmal und Maxime für die Tragödie aufstellte, hat er, wie Tieck sagt, „jene große Erscheinung des Schicksals, die aus der Gesamtheit, aus der innersten Anschauung hervorgeht, und die zwar in der hohen Begeisterung des Dichters, in der Phantasie, nicht aber in einem *äußeren Begriffe einheimisch* sein kann" in „etwas ganz anderes und Be-

schränkteres" verwandelt. Wie verkehrt es sei, nach diesem beschränkten Begriff des Schicksals ganze Perioden der Geistes- und Kunstgeschichte klassifizieren zu wollen und danach Dramen zu verfertigen, versucht Tieck nachzuweisen, indem er die Piccolomini und die Braut von Messina mit Shakespeares Dramen und der antiken Tragödie vergleicht. Was groß und bedeutsam und ewig in den Dramen ist, ist der Shakespeare und den Griechen verwandte Geist Schillers und die Shakespeare angenäherte Form. Was unwirksam ist und unbefriedigend, kommt auf Rechnung jener „einseitigen Theorie".

Sicher (meint Tieck), jenes Schicksal, von dem Schiller spricht, liegt auch in den Dramen Shakespeares, aber der Geist dieser Dramen geht weit über Schillers Schicksalsidee hinaus. Er umfaßt diese, wie noch viele andere Gedanken. In der Grundidee des Dramas liegt auch der Begriff des großen, gewaltigen Schicksals, „nicht aber umgekehrt". Und ein anderes Schicksal als dieses gewaltige, „welches in der alten Welt und in der neueren in Shakespeare so mächtig auftritt", herrscht, sagt Tieck, in Schillers eigenen Werken, „wo alles darauf hindeutet und der Dichter selber es namhaft macht, wodurch es gleichsam ein *äußeres*, von den Leidenschaften und Begebenheiten *unabhängiges* Wesen wird, statt daß es sich beim Briten *innigst mit allem Menschlichen* bis auf Laune und scheinbaren Zufall hinab vereinigt und der Dichter in der Fülle seiner Darstellung *nicht darum zu wissen scheint;* oder daß es auf so geheimnisvoll furchtbare Weise wie in der alten Tragödie majestätisch vorüberschreitet"[1]). Einen Unterschied zwischen dem antiken und dem Shakespeareschen Schicksal erkennen die

[1]) Krit. Schrift. III 46; 47; 51 u. IV 209.

Romantiker also nicht an; in Schillers „Schicksal" und Goethes „Sollen" sehen sie eine einseitige Maxime; und so kann ihnen der Gegensatz von Sollen und Wollen auch nicht als orientierendes Merkmal für die Unterscheidung von antiker und moderner tragischer Kunst gelten.

Alles in allem genommen beweist dieser Abschnitt, wie stark der Einfluß von bestimmten Schlagworten auch die bedeutendsten Köpfe oft fesselt, und wie oft durch deren hartnäckigen Gebrauch unüberbrückbare Klüfte in den Anschauungen vorgetäuscht werden, wo in Wirklichkeit nur individuelle Abweichungen vorhanden sind, ja wo *dasselbe*, nur von verschiedenen Gesichtspunkten aus, gesagt wird.

Ganz anders verhält es sich mit dem III. Abschnitt: „*Shakespeare als Theaterdichter.*" In ihren Ansichten über die deutsche Bühne und deren Zukunft ist in der Tat zwischen den Klassikern und den Romantikern ein *fundamentaler*, durchgreifender Unterschied. Das, was Goethe in Weimar erstrebte und das, was Tieck in Dresden durchsetzen will, ist sich diametral entgegengesetzt. Für Tieck ist höchstes Muster der Schauspielkunst die Hamburger Bühne, auf der Schröder seinen Geist und seine Anschauungen zum Gesetz erhob. Nach ihrem Prinzip größtmöglicher Natürlichkeit und Wahrheit will er seine Schauspieler erziehen. Seine dramaturgischen Anschauungen aber knüpfen bei Lessings Grundsätzen für die nationale Bühne an und ergänzen und erweitern dieselben im Sinne der dramatischen Vorlesungen Wilhelm Schlegels: Auch für Tieck ist das national-romantisch-historische Drama nach Shakespeares Muster das erstrebenswerte Ziel.[1])

[1]) Krit. Schrift. III 41 ff.

Für Goethes Theaterleitung sind dagegen zwei Faktoren ausschlaggebend: seine Vorliebe für die griechische Kunst und seine Anhänglichkeit an Schillers Theorie von *Ideal* und *Wirklichkeit.* Goethes Muster für die Bühne ist der griechische Kothurn, der alles über Lebensgröße in eine höhere Sphäre des „Ideals" erhebt; er will nicht jene Mischungen, die Wilhelm Schlegel am romantischen Drama lobte, jene Verbindungen von „Natur und Kunst, Poesie und Prosa, Ernst und Scherz", er will entweder ungemischte und ungetrübte Heiterkeit, oder aber unverfälschte und ununterbrochene, reine, feierliche Tragik, vor allem aber stets jene attische Grazie und Würde auf der Bühne sehen, wodurch alle scharfen Ecken und Kontraste, die an die Wirklichkeit des menschlichen Daseins erinnern, gemildert und dichterisch verschleiert werden. Denn mit Schiller sieht Goethe das wahrhaft Wertvolle, wahrhaft Künstlerische und Poetische am Kunstwerk in etwas, was in *Wirklichkeit* „nie existiert", was einzig und allein aus dem Ideal und Geist des Dichters zu einem „an sich gleichgültigen" Stoffe hinzugetan wird. Um dieses ideale Moment in der Darstellung auf der Bühne zur Geltung zu bringen, hatte Schiller verlangt:

„Der Schein soll nie die Wirklichkeit erreichen
Und siegt Natur, so muß die Kunst entweichen",

und diesen Grundsatz bringt Goethes Theaterleitung praktisch zur Ausführung.

Die Romantiker aber verlangen auch von der Bühnenkunst, daß sie, wie die „innere Form" oder die romantisch-organische Form, einzig und allein der höchstmöglichste, tiefste und klarste Ausdruck der Sache selbst ist. Ein Ideal, dem nichts in der Natur entspricht, ist für sie wesenlos. Sie wollen, daß die Kunst die Kunst verbirgt; nach Lessings Wort:

„Kunst und Natur
Sei auf der Bühne eines nur.
Wenn Kunst sich in Natur verwandelt,
Dann hat Natur mit Kunst gehandelt."

So erklärt Tieck unumwunden in seinem „Deutschen Theater": „Durch Schiller kam zu viel Bewußtsein, Absicht, Philosophie" auf das Theater, „und Goethe veranlaßte, daß man einem leeren, nichtigen Ideale huldigte." Dementgegen werden die Romantiker nicht müde, darauf hinzuweisen, wie notwendig es für die Schauspieler sei, an den Dramen Shakespeares die Verbindung und Verschmelzung von Kunst und Natur zu lernen und zu üben. Die Klassiker aber verlangen als Leiter der Weimarer Hofbühne ausdrücklich, daß die Schauspieler sich am eingehenden Studium der klassischen Kunst bilden, damit sie *von „der angeborenen Neigung zur Nachahmung der Natur hingeleitet werden zum Begriff der idealen Schönheit der Form*". „Die Form wurde als das höchste Ziel erklärt, der Inhalt wurde ihr nicht gleichgestellt, sondern untergeordnet"[1]). Bis in die kleinsten Bühnenanweisungen, bis auf die Arm- und Handbewegungen der Schauspieler erstreckt sich dieser Gegensatz. Die Klassiker fordern, der Schauspieler soll nie das Publikum vergessen, er hat stets *für das Publikum* zu sprechen; er ist *für dieses* da. Die hamburgische Tradition, die die Romantiker vertreten, verlangt ausdrücklich, daß der Schauspieler nur seiner Rolle wegen da sei, daß er das Publikum vergesse, so daß dieses glaube, es belausche wirkliche Vorgänge. Die französische Bühne ist für die Roman-

[1]) „Das Weimarer Hoftheater unter Goethes Leitung" v. Julius Wahle. Schriften der Goethe-Gesellsch. VI 152 u. 165. Vgl. Devrient: „Die Geschichte der deutschen Schauspielkunst" III 233—273: Die Weimarsche Schule; IV 63—80: Das königliche Hoftheater unter Tiecks Leitung.

tiker das non plus ultra alles Schlechten, die auf ihr herrschende Deklamation das Verwerflichste, was es auf der Bühne geben kann. Sie treiben Lessings Antipathien gegen die Franzosen so weit, daß sie sogar deren Lustspiel nicht mehr gelten lassen wollen. Goethe aber nähert sich je länger desto mehr dieser französischen Bühne. In seinen „Regeln für Schauspieler" stellt er fest, daß beim rhythmischen Vortrag jedes Wort „mit noch mehr erhöhtem, pathetischen Ausdruck deklamiert sein will. Mit einem gewissen Gewicht soll da jedes Wort gesprochen werden". Für eine derartige Bühnenkunst ist der Cid, ist das klassische Drama Racines das gegebene Objekt, und so ist es nur konsequent, wenn sich das Weimarer Hoftheater auch im Repertoire je länger desto mehr dem Theater à la Louis XIV. nähert. Wahle faßt seine ausführliche Auseinandersetzung darüber dahin zusammen: „Das klassische Drama der Deutschen, das von Shakespeares Tragödie der Leidenschaft, der freien Subjektivität ausgegangen war, wurde in Weimar wieder in die Bahn der strengeren, festgeschlossenen Form der Franzosen geleitet"[1]).

Es ist also nur zu begreiflich, wenn in dem Abschnitt, den Goethe der Theaterfrage widmet, ein anderer Kampfeston herrscht, als in den ersten zwei Abschnitten seines „Shakespeare und kein Ende"; wenn er die Romantiker, die ihn als Theaterdichter hinter Shakespeare und Schiller gestellt hatten, und die den theatralischen Grundsätzen seiner Bühnenleitung überall mit schroffem Widerstand entgegentraten, jetzt in einem harten, verdrießlichen, absprechenden Tone bekämpft, und wenn er jetzt mit den Anschauungen der Romantiker auch Shakespeare selbst angreift.

[1]) a. a. O. 47f.

Kurzerhand wird Shakespeare überhaupt von der Bühne verwiesen: „Shakespeares Name und Verdienst gehören in die *Geschichte der Poesie;* aber es ist eine *Ungerechtigkeit gegen alle Theaterdichter früherer und späterer Zeiten,* sein ganzes Verdienst in der *Geschichte des Theaters* aufzuführen . . . Nicht alles, was der Vortreffliche tut, geschieht auf die vortrefflichste Weise. So gehört Shakespeare notwendig in die Geschichte der Poesie; *in der Geschichte des Theaters tritt er nur zufällig auf.*" Es ist selten, daß Goethe so kurz hintereinander zweimal dasselbe sagt. Er sagt es in dem Verlauf des kleinen Abschnittes noch dreimal! Gerade das, was die Romantiker an *ihm* tadelten, das tadelt er jetzt an *Shakespeare:* Shakespeares Werke seien „dramatisch", aber nicht „theatralisch", es seien „höchst interessante Märchen, nur von mehreren Personen erzählt", auf einem „Gerüste", das noch keine Bühne gewesen sei. „Wer will sich gegenwärtig", wo wir „durch Verbesserung der Maschinerie, der perspektivischen Kunst und der Garderobe" so verwöhnt worden sind, „so etwas zumuten lassen?" Und er macht Shakespeare die alten Vorwürfe, die von Lessing bis zu den Romantikern so entschieden bekämpft worden waren: er wirft ihm den Wechsel von „Lokalität zu Lokalität", die lockere Komposition, die Mischung von Ernst und Komik vor. „Unerträglich" ist es seiner „folgerechten, Übereinstimmung liebenden Denkart", daß Shakespeare die reine Tragik eines Stoffes, wie den des Romeo, durch zwei „possenhafte Intermezzisten", Mercutio und die Amme, zerstört. „Genau aber genommen," sagt Goethe, „ist nichts theatralisch, als was für die Augen zugleich *symbolisch* ist, eine wichtige Handlung, die auf eine noch wichtigere deutet". Wenn das Friedrich Schlegel geschrieben

hätte! Theatralisch findet Goethe in Shakespeares Heinrich IV. z. B. jenen „Augenblick, wo dem todkranken, schlummernden König der Sohn und Nachfolge die Krone von seiner Seite wegnimmt, sie aufsetzt und damit fortstolziert". „Dieses sind aber nur Momente, ausgesäte Juwelen", sagt er, „die durch viel Untheatralisches auseinandergehalten werden. Shakespeares ganze Verfahrungsart findet an der eigentlichen Bühne etwas Widerstrebendes; sein großes *Talent* ist *das eines Epitomators.*" Schröders großes Verdienst war es, „daß er der Epitomator des Epitomators wurde!" „Will man ein Shakespearisch Stück sehen, so muß man wieder *zu Schröders Bearbeitung* greifen; aber die Redensart, daß auch bei der Vorstellung von Shakespeare kein Jota zurückbleiben dürfe, *so sinnlos sie ist,* hört man immer wiederklingen". Man will Shakespeare „Wort für Wort" auf der deutschen Bühne aufführen und „wenn Schauspieler und Zuschauer daran *erwürgen* sollten". „Behalten die Verfechter dieser Meinung recht, so wird Shakespeare in wenigen Jahren ganz von der deutschen Bühne verdrängt sein, welches denn auch *kein Unglück wäre.*" — Und dann weist Goethe auf seine eigene Bearbeitung und Beschneidung des Romeo hin — desselben Romeo, an dem Wilhelm Schlegel die unverletzbare Einheitlichkeit der Shakespeareschen Dramen nachgewiesen hatte: „Versuche ähnlicher Art sind im Werke"[1]). — Jedes Wort dieses Abschnittes schiebt die romantische Shake-

[1]) 1802 (11. Sept.) schrieb Wilhelm Schlegel an Goethe, ohne auf Widerspruch zu stoßen: „Man kann ebensowenig daran denken, etwas von Calderon zu bearbeiten als von Shakespeare." 1812 (8. April) schreibt Goethe an Wilhelm Schlegel: „Romeo und Julia von Shakespeare habe ich *konzentriert* und alles, was nicht zur Haupthandlung gehört, entfernt." (Schrift. der Goethe-Gesellsch. XIII.)

speareauffassung beiseite, bekämpft sie oder sucht sie ad absurdum zu führen. Man sieht, wie sehr sich Goethe in der Shakespearepräkonisierung persönlich angegriffen fühlte. „Wir guten Deutschen", klagt er noch 1828 in einer kleinen Abhandlung über „das englische Theater in Paris", „können seit 50 Jahren den Shakespeare nicht los werden!"

Nicht *ein* Satz, der nicht wieder und wieder von den Romantikern widerlegt worden wäre: Shakespeare ist und bleibt für sie der *theatralischste* aller Bühnendichter. Nicht in seinen Dramen, sondern in Goethes Dramen finden die Romantiker jenes bühnenwidrige Moment, das am besten als „Märchen" bezeichnet wird. So schreibt Tieck an Jacobi[1]): Was Goethe „etwa aus der Antike hat gewahr werden können, ist nur beigemischtes Element, welches wir Neueren mit dem Namen *Märchen* bezeichnen". Denselben Vorwurf erhebt aber auch Friedrich Schlegel gegen Tieck; er meint, der Fortunat hätte besser kürzer behandelt und zu einem Zauberroman oder *Märchen* gemacht werden sollen[2]). Was Goethe als Wechsel des Ortes und als lockere Komposition, als Mischung von Komik und Tragik angreift, war schon längst von den Romantikern gerechtfertigt worden. Neu war sein Angriff auf die alte Shakespearebühne und wichtig die erneute Befürwortung eines bearbeiteten Shakespeare. Hiergegen wird von neuem, jetzt besonders von Tieck Front gemacht[3]):

Unnachsichtig greifen die Romantiker dabei zu den härtesten Ausdrücken; und der Refrain ist immer

---

[1]) Jacobis Nachlaß hsg. v. Zoeppritz II 32.
[2]) Walzel: Schlegelbriefe 567.
[3]) Krit. Schrift. III 245; 229; 238; 239.

derselbe: „abgeschmackt, mehr als abgeschmackt!“[1]) „Was ist denn mit der Bearbeitung des Hamlet von Musje Schütz in Halle, die ich angekündigt gesehen? Es wird wohl halb ein Plagiat und halb eine Sauerei sein“[2]). „Es ist überhaupt nur einem so großen Dichter, wie Goethe, erlaubt und zu vergeben, wenn er das Meisterwerk eines andern grausam behandelt, wie mit diesem Trauerspiel [Romeo] wirklich geschehen ist, in welchem man vom Original nur wenig wiederfindet, und wo selbst das, was noch da steht, durch die sonderbaren Umänderungen in einem ganz andern Lichte erscheint und seine wahre Bedeutung verloren hat“[3]). Und nicht nur gegen alle deutschen Bearbeiter wendet man sich, sondern auch gegen die englischen, französischen, spanischen[4]).

Doch ohne weiteres geben die Romantiker Goethe zu, daß Shakespeare sicher vieles anders gemacht hätte, wenn er mit unserer Bühne, so wie sie sich aus der französischen Theaterkonvention entwickelt hat, hätte rechnen müssen; ja, daß er selbst vieles würde zu seinem Vorteil zu gebrauchen gewußt haben; „aber seine großen Meisterstücke, wie wir sie jetzt einmal besitzen, werden gestört oder verdorben, wenn die Zufälligkeit oder Mängel unserer Bühne uns so wichtig und unerläßlich sind, daß wir ihnen die geistigen Schönheiten und den Sinn der Gedichte opfern“[5]).

Vergleichen die Romantiker diese von Goethe ge-

---

[1]) A. W. Schlegels Werke X 22.

[2]) Ib. VIII 152.

[3]) Tieck: Krit. III 175.

[4]) Ib. 188; 196; 197; 240. IV 17; 138; 290 f.; 336; 353.; vgl. A. W. Schlegels Werke X 108 ff.; 20 ff.; VII 92; Dram. Vorl. II 292; III 334; vgl. Raich: Dorothea Schlegel: Brief vom 6. Juli 1798 (Nr. 1, S. 3).

[5]) Krit. Schrift. III 239; vgl. A. W. Schlegels Werke VII 96.

priesene moderne Bühne mit all ihrer „Maschinerie", „Perspektiven", „Gewändern" mit der alten, einfachen Shakespeareschen Bühne, jenem „Gerüste", wie Goethe gesagt hatte, so fällt der Vergleich sehr zugunsten der letzteren aus. Tieck hatte schon 1800 eine ganz ausführliche Beschreibung der alten Shakespearebühne gebracht[1]). Er ist entzückt von einer Bühne wie dieser, auf der Shakespearesche Dramen ohne Mühe inszeniert werden können. Gerade das, was sie von der modernen Kulissenbühne unterscheidet, scheint ihm das Vorzüglichste an ihr; (I.) der Mangel an Dekoration und (II.) die Tatsache, daß alle Rollen von Männern gespielt wurden:

Dadurch, daß keine Kulissenschiebungen notwendig wurden, blieb die Spannung ununterbrochen, und der Mangel an äußeren Dekorationen brachte es mit sich, daß der Phantasie des Zuschauers ein viel größerer Spielraum blieb, und daß seine aktive Teilnahme am Stücke unbedingt notwendig wurde: „Je mehr man unsern Augen aber zu Gefallen getan hat, desto höher sind unsere Forderungen gestiegen, es ist daher gar nicht sonderbar, daß wir bei den Stellen, trotz aller Anstrengungen der Maschinen, gestört werden, wo ein damaliger Engländer auf seinem uneingerichteten Theater gar kein Bedenken fand, sich hineinzuversetzen"[2]). Die alten Engländer würden *unser* Theater als *Barbarei* empfinden[3]), denn jenes „Gerüst" war die „eigentliche Bühne", während unsere jetzige eine „Beschränkung" derselben nach schlechtem französischen Geschmack bedeutet[4]). Auch auf die Schauspieler muß das

[1]) Krit. Schrift. I 174ff.
[2]) Krit. Schrift. I 175.
[3]) Ib. III 173.
[4]) Ib. 172.

dekorationslose Theater bildend gewirkt haben, denn dadurch wurden sie gezwungen, um so sorgfältiger, wahrer, mehr von „Laune und Ironie" durchdrungen zu spielen. Shakespeares Dramen sind ohne eine in hoher Vollendung blühende Schauspielkunst nicht denkbar[1]). So hat die englische Bühne in ihrer Einfachheit rückwirkend große Dichter, großartige Dramen und große Schauspieler hervorgebracht. Dagegen hat „dieser Kasten", den wir Bühne nennen, „diese Bude", alles große, freie, ungehemmte, organische Entfalten der Bühnenstücke gehindert; alles wird „aus dem Zusammenhange gerissen und in bestimmte Einteilungen eingesperrt". „Denken Sie Sophokles und sein Chor in unsere Bühne hinein! So ist es mir ebenfalls mit Shakespeare und allem Echten"[2]).

Dadurch aber, daß die Schauspieler Männer waren, und die Zuschauerinnen nur maskiert zu den Vorstellungen erschienen, fiel falsche Delikatesse und Prüderie von selbst weg. Der Genuß blieb „Kunstgenuß, statt daß bei uns die Weiber als Weiber in Betrachtung kommen"[3]).

Tiecks höchster Wunsch wäre gewesen, zum „unumschränkten Theaterdirektor"[4]) von ganz Deutschland ernannt zu werden. Dann wäre die Bühne, so wie wir sie von den Franzosen übernommen haben und noch heute gewöhnt sind, vom Erdboden verschwunden und eine neue Bühne von Tiecks Erfindung wäre entstanden, in der die Shakespeareschen Dramen — und auch seine eigenen, versteht sich! — in voll

---

[1]) Ib. IV 360; vgl. Dram. Vorl. III 261.

[2]) Solgers Schriften und Briefwechsel I 693f. (Brief Tieck an S. vom 17. Dez. 1818).

[3]) Krit. Schrift. I 181; Dram. Vorl. III 32.

[4]) Solger a. a. O. 693.

ständiger Gestalt ohne Zwang durch Dekorationswechsel oder dergleichen hätten erscheinen können. Tieck hatte schon im „Jungen Tischlermeister" eine derartige Bühne beschrieben, auf der er „Was ihr wollt" und den „Goetz" ohne irgendwelche Beschränkung aufgeführt werden ließ. Bis ins hohe Alter hat er für diesen Jugendtraum gekämpft und dieses sein Ideal einer deutsch-nationalen Shakespeareschen Bühne beschrieben[1]): Sie soll sich architektonisch der englischen annähern, verbannt aber Dekoration doch nicht so ganz. Sie ist noch einmal so breit als unsere Bühne, aber nicht so tief. Man kommt und geht ausschließlich durch die Seitentüren. Der Wechsel der Dekorationen fällt ganz fort, dagegen werden gewisse außerordentliche Effekte durch Maschinerien hervorgebracht. Es ist Tiecks Überzeugung, daß auch Shakespeare gelegentlich zu solchen Hilfsmitteln griff[2]), besonders um bestimmte magische Eindrücke zu erzielen und übernatürliche Einwirkungen darzustellen. Der „Sturm" und andere Dramen sind ohne Mithilfe der Maschinerien nicht denkbar. —

Nachdem Tieck es durchgesetzt hatte, daß das Dresdener Theater, als einziges in Deutschland, Shakespeares Romeo, Lear, Julius Caesar, Othello u. a. in fast ganz unverkürzter Gestalt nach Schlegels Übersetzung brachte[3]), und nachdem er das Beste seiner praktischen Leistungen dem Dienste der Dresdener Hof-

---

[1]) Krit. Schrift. III 173; vgl. Kaiser: Der Dualismus Ludwig Tiecks als Dramatiker und Dramaturg 59; Bischoff: Ludwig Tieck als Dramaturg 114; Minor: Kürschners Nat.-Lit. 144: XIX.

[2]) Daß es derartige Maschinerien schon damals gab, und daß „Inigo Jones" sich in der Art ihrer Verwendung als Regisseur hervortat, betont Tieck ausdrücklich. Krit. Schrift. I 176; III 173.

[3]) Siehe „Shakespeareaufführungen in Dresden vom 20. Oktober 1816 bis Ende 1860" v. Robert Prölß. Shakesp.-Jahrb. XV 173.

bühne gewidmet hatte, zog er sich vor der Undankbarkeit des Publikums, der Ungezogenheit der Schauspieler und vor persönlichen Angriffen einflußreicher Gegner zurück. In Berlin, wo er unter der Gunst Friedrich Wilhelms IV. seine letzten Jahre verlebt, wird ihm die Freude zuteil, Shakespeares „Sommernachtstraum" auf einer eigens zu diesem Zweck nach seinen Angaben erbauten Bühne aufführen zu sehen. „Es bewährte sich", so schreibt er, „daß diese neue Einrichtung des Theaters für die Werke Shakespeares sehr geeignet sei, und der Berichterstatter nahm sich fest vor, im Allerhöchsten Auftrag mehrere Schauspiele des großen Dichters so einzurichten"[1]). Dieser Plan, sowie der des großen Shakespearebuches, endlich jener, den Tieck mit dem König gemeinsam hatte, die Erbauung eines Theaters im Tiergarten genau nach dem Muster von Shakespeares „Globe"-Theater[2]), sind mit Tieck zur Ruhe gegangen.

Alle Bemühungen aber, die wir seit dem Ende des Jahres 1798 bis auf unsere Tage um die Darstellung eines möglichst unverkürzten Shakespeare auf einer eigens dazu errichteten Bühne haben zutage treten sehen, gehen direkt oder indirekt auf Wilhelm Schlegel und Tieck zurück. Sicher ist es ja, daß der Gedanke einer so vereinfachten Bühne eine unendlich weite Perspektive von neuen, überraschenden Möglichkeiten nicht nur für die Aufführbarkeit Shakespeares, sondern für die dramatische Kunst überhaupt darstellt.

Das hat auch Goethe empfunden, als er Tiecks „Dramaturgische Blätter" zu Gesicht bekam, und er hat ohne kleinliche Bedenken und ohne verletztes Selbstgefühl den romantischen Gesichtspunkten schließ-

[1]) Krit. Schrift. IV 375.
[2]) Aus dem Leben Theodors von Bernhardi II 113.

lich doch wieder volle Gerechtigkeit widerfahren lassen. In seiner Rezension dieser Blätter, die keineswegs frei von Angriffen auf seine Bestrebungen waren, sagt er: „Wo ich ihn [Tieck] ferner auch sehr gerne antreffe, ist, wenn er als Eiferer für die Einheit, Unteilbarkeit, Unantastbarkeit Shakespeares auftritt und ihn ohne Redaktion und Modifikation von Anfang bis zu Ende auf das Theater gebracht wissen will. Wenn ich vor 10 Jahren der entgegengesetzten Meinung war und mehr als einen Versuch machte, nur das eigentlich Wirkende aus den Shakespeareschen Stücken auszuwählen, das Störende aber und Umherschweifende abzulehnen, so hatte ich, als einem Theater vorgesetzt, ganz recht; denn ich hatte mich und die Schauspieler monatelang gequält und zuletzt doch nur eine Vorstellung erreicht, welche unterhielt und in Verwunderung setzte, aber sich wegen der gleichsam nur einmal zu erfüllenden Bedingung, auf dem Repertoir nicht erhalten konnte. Jetzt aber kann es mir ganz angenehm sein, daß dergleichen hier und da abermals versucht wird; denn auch das Mißlingen bringt im ganzen kein Schaden.“ Goethe glaubt jetzt, daß eben diese Bemühungen um Shakespeare den „Schauspielern“, den „Dichtern“ und „Lesern“ „ihre eignen, innern, wahrhaft natürlichen Fähigkeiten aufzuschließen“ imstande sind. Und damit sind die schroffen Ansichten des „Shakespeare und kein Ende“ widerrufen.

So schließt der Kampf zwischen Klassikern und Romantikern in der Shakespearefrage mit einem versöhnlichen Schlußakkord, mit einer gegenseitigen Anerkennung und dem Bewußtsein, daß das Rechte auf beiden Seiten selbstlos erstrebt wird und die Verschiedenheit der Anschauungen im einzelnen doch nicht groß genug sind, um einen dauernden Antagonismus

notwendig zu machen. Goethe nennt Tieck in der Rezension seinen „Freund" und „vieljährigen Mitarbeiter"; — Mitarbeiter in dem Kampfe um die Veredlung der deutschen Literatur und die Bildung des deutschen Publikums!

Werfen wir einen Blick zurück auf das Verhältnis der Romantiker und Klassiker in der Shakespeareliteratur! Man beginnt mit einem gemeinsamen Kampf gegen den Sturm und Drang mit seiner kecken Verachtung aller Form und gegen die platte Aufklärung mit ihren rührseligen Natürlichkeitsbestrebungen im Stoffe und ihrem steifen Schematismus in der Form. Das gemeinsame Ziel ist Vertiefung und Poetisierung, Veredlung der Kunst. Nicht die gute Beobachtung und Darstellung nichtssagender Alltäglichkeit, sondern die große Idee, die Wahrheit, die sich hinter der Erscheinung *verbirgt* (wie Schiller sagt) oder in ihr *offenbart* (wie die Romantiker sagen), ist, was die Kunst darstellen und ausdrücken soll. Klassiker und Romantiker verlangen Stil, künstlerische Reflexion in der Formgebung; Würde, Anmut, Tiefe, Bedeutsamkeit, höheres Interesse des Inhalts. Sie verlangen ferner, daß Form und Inhalt einander entsprechen, sie fordern „innere", „organische" Formen, die mit launenhafter Willkür und mechanisch-technischen Kunstmitteln gleich wenig zu tun haben. Je höher und würdiger der Inhalt, desto höher und würdiger hat auch die Form zu sein. Für die Darstellung prosaischer Alltäglichkeit ist die Prosa; für die Darstellung poetischer Wahrheit, für jene Dinge, die nur im tiefsten Innern des Dichters harmonisch zusammenklingen, für jene Offenbarungen der tiefen Wahrheiten, die aus dem All-Leben stumm zum Geiste des Menschen reden und nur im Kunstwerk Sprache

finden, braucht der Dichter eine andere Sprache als die der Prosa, nämlich die der „Poesie".

In wirksamem Zusammenstreben der mit „Shakespeares Geist ringenden" Romantiker und der großen, deutschen Renaissancedichter wird um 1802 die Weimarsche Bühne die erste Vertreterin dieser neuen idealistischen Richtung in der Bühnenkunst Deutschlands.

Hiermit ist der Höhepunkt des gegenseitigen Verständnisses erreicht. Die Wege trennen sich. Die Romantiker verlangen Wahrheit, die Klassiker Idealität in der Darstellung. Die Romantiker gehen trotz allem, was die Klassiker für die Bühne weiter tun und in ihren Werken über das Wesen des Dramas und der Bühnenkunst sagen, nicht weiter mit dem Klassizismus mit, als dies unbeschadet ihrer Verehrung für *Shakespeare* und ihrer Bemühungen um *deutsch-nationale Kunst* geschehen kann. Shakespeares Mischungen von Ernst und Scherz, von Erhabenem und Kleinem, von Poesie und Prosa in gewaltigen organischen Formen bleiben für sie das denkbar Höchste, was Literatur und Schauspielkunst geleistet haben. Die Klassiker aber, besonders Goethe, gehen, je länger desto mehr, den reinen, ungemischten Formen des antiken Stils nach — dem reinen „Ideal". Dies führt mit Konsequenz zu jener so viel berufenen Annäherung des Weimarer Theaters an die tragédie classique der Franzosen, eine Annäherung, die schuld ist, daß Devrient[1]) Goethes Bühne als „eine Wiederholung des Korrektivs" bezeichnet, „das wir schon mehrere Male in der Kunstgeschichte haben auftreten sehen: in der Schulkomödie, den schlesischen Dichtern und der Gottsched-Neuberschen Leipziger Schule".

[1]) „Gesch. der deutsch. Schauspielkunst" III 272.

Was aber jene beiden Theorien: die klassische und die romantische Ästhetik, die sich so greifbar nahe stehen, daß man immer wieder versucht ist, sie als eine einzige zu behandeln, und die sich doch dann auch wieder so energisch widerstreiten, daß man die Unterschiede nicht scharf genug betonen zu können glaubt, im letzten Grunde *bedingt* und auseinanderhält, ist der Unterschied der philosophischen Grundbegriffe, der Begriffe Ideal und Wirklichkeit, Kunst und Natur. Zwischen Ideal und Kunst auf der einen, Wirklichkeit und Natur auf der anderen Seite sehen die Klassiker mit *Kant* eine unüberbrückbare Kluft, die eine unsichtbar göttliche Hand auf ewig gerissen. Die Romantiker aber sehen mit Fichte und Schelling alles nur als *Einheit* und organische Entfaltung des Geistig-Göttlichen-Ewigen an; und so gibt es für sie *keine Kluft* zwischen Wirklichkeit und Ideal, Natur und Kunst und ebensowenig eine Scheidung streng idealistischer und realistischer Dramatik: beide Elemente müssen vereint zum Ausdruck gebracht werden. Die Geistigkeit der Idee muß mit der Wirklichkeit des Stoffes zu untrennbarer Einheit verschmelzen. Hierfür ist Vorbild die Shakespearesche organische Form, die den Gipfel der romantischen Ästhetik ausmacht, und nicht die „reine Form" Goethes, die den Höhepunkt der klassischen Kunst in Deutschland bedeutet.

Wie aber Kant und Fichte trotz eines scharfen Gegensatzes ihrer Persönlichkeiten und Systeme unzertrennbar zusammengehören, wie sie nur gemeinsam ganz begriffen und verstanden werden können, und wie man sich eigentlich die ganze Entwicklungsgeschichte der Philosophie vergegenwärtigen muß, um überhaupt einen klaren Begriff von ihrer hohen Bedeutung zu gewinnen: von dem, was jeder als Eigenwert repräsen-

tiert, und was beide zusammengenommen für die deutsche Geistesentwicklung bedeuten, so muß man auch Klassiker und Romantiker gemeinsam betrachten und dazu die Entwicklungsgeschichte der deutschen Literatur. Sehen wir auf das unglückliche Hin- und Herschwanken der deutschen Literatur seit dem 30jährigen Kriege, auf den Kampf zwischen den klassischen Vorbildern und den volkstümlichen Neigungen und Geschmacksrichtungen, so empfinden wir mit Genugtuung, wie der Streit sich am Anfange des 19. Jahrhunderts auf doppelte Weise löst: in einer Verdeutschung der Antike (Klassizismus) und in einer formalen Stilisierung und geistigen Durchbildung des Nationalen und Volkstümlichen (Romantik).

Was unter dem Eindruck jener griechischen Schönheit und Vollendung auf deutschem Boden und aus deutschem Geiste geleistet werden konnte und einmal geleistet werden mußte, das haben *Schiller* und besonders *Goethe* in der Vollendung geschaffen; sie haben *das Ziel erreicht*, nach dem die deutsche Literatur seit der Renaissance des Mittelalters gerungen. Über dieses Ziel hinausgehen muß notwendig ein Zurückgehen bedeuten. Der Klassizismus eines Goethe verlangt einen Goethe und dazu dieselbe Konstellation, in der ein Goethe den deutsch-nationalen Geist fand, nämlich: ringend mit den gewaltigen, unbewältigten Eindrücken, die er seit der Wiederentdeckung des griechischen Altertums in sich aufgenommen, und voll Sehnsucht nach den Idealbildern dieser Vergangenheit. Goethe hat die Sehnsucht gestillt, den dunkeln Drang zur klaren Tat gemacht; er hat das, was im Spiegel des klassischen Altertums so lockend winkte, in lichter Vollendung nicht nur in seinen Kunstwerken, sondern in seiner ganzen Persönlichkeit dem deutschen Volke als deutsche

Kunst und deutsche Männlichkeit vor die Augen gestellt. Viel näher als irgend eine andere Nation kommt diese deutsche Renaissance der wahren Antike. Wir beugen uns vor Goethes Vollkommenheit und genießen als Enkel die Gaben, die er uns reicht, in unaussprechlicher Dankbarkeit.

Die Romantiker haben kein Ziel erreicht; ja, indem sie sich ein für allemal auf die Seite der deutschen Volkstümlichkeit, der nationalen Entwicklung stellten, konnten sie keines erreichen. Dadurch wurden sie Vertreter einer progressiven Poesie, „die ewig nur werden, nie vollendet sein kann", einer Poesie, die mit der Nation wachsen und leben und sich mit ihr entwickeln muß. Sie haben überhaupt keine vollendeten Werke der Kunst einer dankbaren Nachwelt hinterlassen, dazu reichten ihre künstlerischen Kräfte nicht aus; aber, indem sie Shakespeare in seiner ganzen germanischen Pracht und künstlerischen Vollkommenheit dem deutschen Volke in deutscher Poesie gaben und ihn in seiner tiefsten Eigentümlichkeit darstellten, haben sie der deutschen Nationalliteratur eine Grundlage gegeben, die in der Tat „dauerhaft genug" ist „für ewige Zeiten". War Goethe eine Vollendung, so war die Romantik ein Anfang! Vielleicht ein bescheidener, tastender! Das kommt auf das Maß an, mit dem man sie mißt. Was sie *wollten*, mußten oft andere *ausführen*, aber an dem, was sie erstrebten, schreibt die ganze zukünftige Nationalliteratur fort, da, wo sie der wirkliche Ausdruck der deutschen Volksseele ist. — In dem Charakter der deutschen Nation liegt es, mit seinen Interessen kosmopolitisch in die Welt hinauszuschweifen, und diesem Charakterzug entspricht es, daß auch die Romantiker die deutsche Literatur nicht einseitig beschränkten, daß auch sie

das Programm der Volksliteratur zur Weltliteratur erweiterten, die deutsche Poesie zur „progressiven *Universal*poesie" machen wollten.

An ihrem Verhältnis zu den Klassikern übersehe man nicht: Die Romantiker zählen den Goetz, den Egmont, den Faust, den Wallenstein, den Tell unter die *romantischen* Dramen; und sie haben daneben auch ein tiefes Verständnis für den Klassizismus, für die Iphigenie, die Elegien, kurz für die eigentümliche Griechheit Goethes. Sie bekämpfen die Klassizität nur, soweit diese als *Tendenz* gegen die germanisch-nationale Eigenart sich kundgibt; soweit die Griechen und nicht Shakespeare der deutschen Literatur und Bühne als endgültiges Muster gepriesen werden.

Immer und immer wieder aber muß vom Standpunkt einer Literarhistorik, die als Wissenschaft gelten will, protestiert werden gegen die von dem „Jungen Deutschland" stammende Methode, an die Romantik mit vorgefaßten Ahnungen heranzugehen, mit ganz bestimmten Meinungen von dem, was sie bedeutet und nicht bedeutet, von dem, was an ihr brauchbar und was verwerflich ist. Man beginnt mit einem Vorurteil, das ungefähr folgendermaßen ausgedrückt wird: Romantisch ist nicht klassisch; romantisch ist dunkel, klassisch ist hell; klassisch ist „Wirklichkeitssinn", romantisch ist „Mangel an Wirklichkeitssinn" usw. Überall da nun, wo die Romantik auf den ersten Blick das Vorurteil zu rechtfertigen scheint, konstatiert man dies mit Genugtuung. Da, wo sie es aber nicht rechtfertigt oder ihm direkt entgegen ist, ist man irritiert und konstatiert „Widersprüche", „Paradoxien" oder „Dualismus" in der Romantik. — Auf diese Weise ist eine der interessantesten, lehrreichsten, eigentümlichsten

und nationalsten Perioden unserer Vergangenheit mit einem Odium bedacht worden, das sie zum Teil heute noch — und nicht nur in der unliterarischen Masse — zur unpopulärsten und fast verachtetsten Literaturepoche macht. Es gibt fast keinen jungen Studenten von literarischem Ehrgeiz, der nicht einmal auf Kosten Friedrich Schlegels die Nase gerümpft oder hell aufgelacht hätte.

Daß man Schiller neben Goethe lieben und verehren kann, wird schon zugegeben; — daß man neben der Freude am Klassizismus auch ein Herz für die Romantik haben kann und umgekehrt: neben der Liebe zur Romantik auch Verständnis für die Größe und lichte Schönheit des Klassizismus, das wird hoffentlich auch bald zugestanden werden.